

DER CICERONE.

EINE ANLEITUNG

ZUM

GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS.

VON

JACOB BURCKHARDT.

Haec est Italia Diis sacra.
PLIN. H. N.

ZWEITE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON MEHREREN FACHGENOSSEN BEARBEITET

VON

DR. A. VON ZAHN.

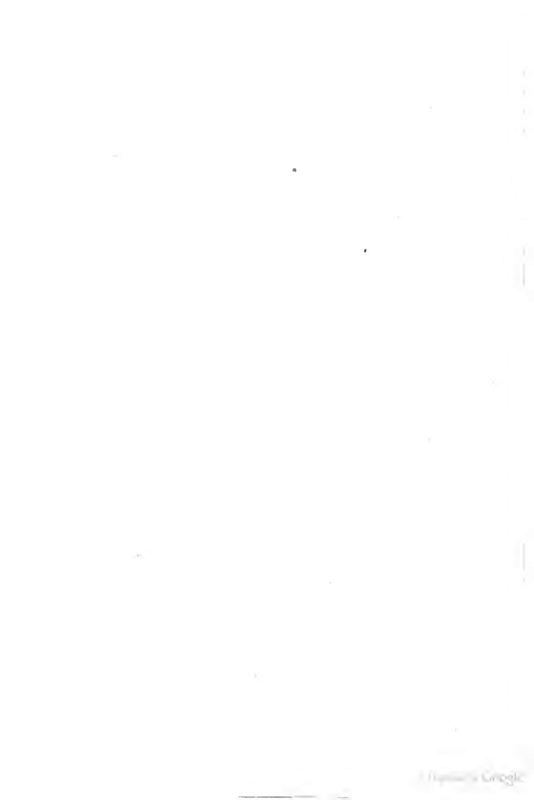
III.

MALEREI.

(Nebst Register über alle drei Theile.)

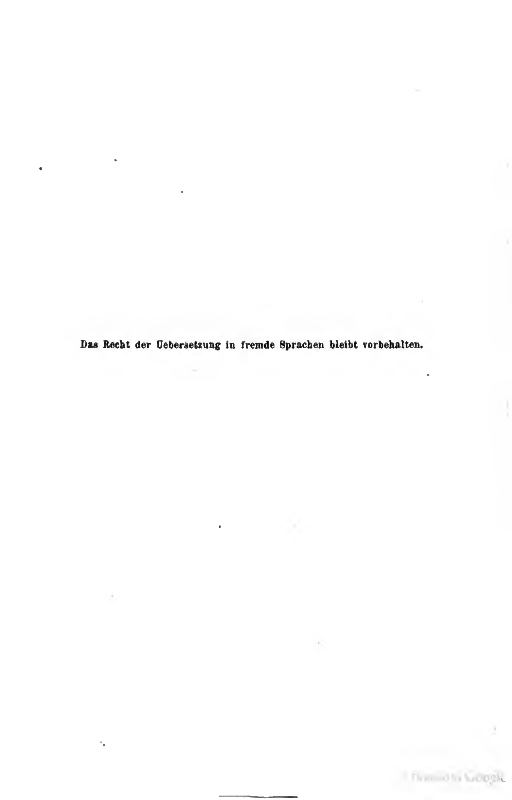


LEIPZIG.
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1869.



J. BURCKHARDT'S CICERONE.

ZWEITE AUFLAGE, HERAUSGEGEBEN VON A. v. ZAHN.



Vorrede
zur zweiten Auflage.

Der Verfasser des „Cicerone“, durch anderweitige Beschäftigungen an der Herausgabe einer zweiten Auflage seines Werkes behindert, erwies dem Unterzeichneten das Vertrauen, ihn mit der Redaction derselben zu beauftragen.

Im Sinne der zahlreichen Freunde des Buches wurde die neue Bearbeitung nach dem Grundsatz unternommen: die Form der ersten Auflage möglichst unverändert zu lassen und die dem Verfasser eigenthümliche Darstellung in ihrem Ausdruck wie in ihrem Gedankeninhalt nirgends zu überarbeiten. Nur wo entweder durch Ortsveränderungen oder durch unzweifelhafte Ergebnisse neuer Forschung Bestand und Benennung Aenderungen erlitten hatten, ist vom Text der I. Auflage abgewichen, übrigens aber in möglichst kurzen und als Zusätze durch Klammern [ ] kenntlich gemachten Bemerkungen auf diejenigen Kunstwerke hingewiesen worden, welche der Verfasser in der I. Auflage nicht berücksichtigen konnte. Der Herausgeber hoffte solchergestalt mit der beifällig aufgenommenen frühern Form des Buches die möglichste Vollständigkeit zu verbinden.

Dieses Ziel war jedoch nur durch die Vereinigung der in den letzten Jahren an Ort und Stelle gesammelten Erfahrungen zu erreichen. Der Herausgeber, welcher selbst in den Jahren 1866 und 1867 Italien bereist hatte, wendete sich deshalb an befreundete Fachgenossen mit der Bitte, durch ihre Mitwirkung die Be-

arbeitung der zweiten Auflage zu unterstützen, und hatte die Freude, von allen Seiten das bereitwilligste Entgegenkommen zu finden.

An erster Stelle ist hier der Mitwirkung des Herrn Otto Mündler in Paris zu gedenken, welcher für die Abtheilung Malerei (vom XV. Jahrh. an) eine vollständige Ausarbeitung von kritischen Berichtigungen und Zusätzen zu übernehmen die Güte hatte. — Der Umfang und Werth seiner (im Text mit der Chiffre Mr. bezeichneten) Bemerkungen bedarf keiner Hervorhebung. Der Herausgeber fühlt sich aber verpflichtet, seinen Dank gegen Herrn Mündler mit dem Bekenntniss auszusprechen, dass ohne sein Eintreten die Durchführung der neuen Bearbeitung überhaupt in einer dem Stande der neueren Kunstforschung entsprechenden Weise nicht möglich gewesen sein würde. — Da die Rücksichten auf den Umfang des Buches eine unverkürzte Aufnahme der von Herrn Mündler gebotenen Zusätze nicht gestatteten, so sind alle die im Buche nur im Auszug gegebenen Stellen in des Herausgebers „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft“, Heft III. IV. des Jahrgangs 1869 zum Abdruck gekommen und können als ein Supplement-Heft zur II. Auflage des Cicerone besonders bezogen werden.

Ausserdem haben Zusätze und Berichtigungen geliefert die Herren:

Prof. Dr. Otto Benndorf in Zürich, für antike Architektur und Sculptur;

Prof. Dr. Alexander Conze in Wien, für antike Sculptur;

Dr. Gustavo Frizzoni in Bergamo, (Fr.) für Malerei des XV. und XVI. Jahrh.;

Architekt Albert Jahn in Florenz, für Architektur und Decoration der Renaissance;

Max Lohde in Berlin (†), für Architektur und Decoration Oberitaliens;

Dr. Rudolph Rahn in Zürich, für altchristliche Architektur, Sculptur und Malerei;

Vorrede

zur ersten Auflage.

Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Uebersicht der wichtigeren Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die nothwendigen Stylparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Local-Kunstgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte. Absichtlich ausgeschlossen blieb alles bloss Archäologische. Im Einzelnen wird man sehr verschiedene Gesichtspunkte befolgt finden; oft durfte ich nur eine erläuternde Bemerkung, eine geschichtliche Notiz, oft auch nur Inhalt und Ort angeben; das Beschreiben war nur in so weit meine Aufgabe, als es dazu dienen konnte, auf wesentliches Detail aufmerksam zu machen, oder die Auffindung und Erkennung der betreffenden Gegenstände zu erleichtern; sonst rechnete ich durchgängig darauf, dass der Leser das in Rede Stehende gesehen habe oder sehen werde. In den Ortsbestimmungen suchte ich so deutlich und vollständig zu sein als bei dem Umfang des Werkes möglich war.[1])

---

[1] Die Ausdrücke „rechts“ und „links“ sind immer im Sinne des Kommenden gebraucht, also z. B. in Kirchen nicht vom Hochaltar, sondern vom Portal aus verstanden. Das Portal ist immer das der Hauptfronte, wo das Gegentheil nicht ausdrücklich bemerkt wird.

Nun ist es meine erste Pflicht, die wesentlichsten Lücken des Werkes zu bezeichnen. Diejenigen Orte und Gegenden, welche ich entweder gar nicht, oder nur auf flüchtiger Durchreise, oder in unreifem Alter besucht habe, sind folgende: Turin und ganz Piemont. Cremona, Lodi, Pavia. Mantua, Treviso, Udine. Imola, Faenza, Cesena, Rimini. Pesaro, Urbino, Loreto. Volterra, S. Gimignano, Monte Oliveto, Pienza. Subiaco, Palestrina. Im Süden: alles was südlich über Pästum, östlich über Capua und Nola hinaus liegt.

Sodann sind ganze Gattungen von Kunstgegenständen übergangen, entweder weil das Interesse daran ein allzu specielles ist (die etruskischen Alterthümer), oder weil nordische Sammlungen für das betreffende Fach ungleich wichtiger erscheinen (die ägyptischen Sculpturen), oder weil die Gegenstände sehr beweglich, oder schwer sichtbar und nur für ein besonderes Studium ergiebig sind (Sammlungen von Kupferstichen, Gemmen und Münzen; auch viele Privatsammlungen von Gemälden). Die Miniaturen der Handschriften liess ich weg, weil deren häufige Besichtigung ihren Untergang beschleunigt. Endlich wird es nicht befremden, dass die ganze Darstellung nicht über das Ende des vorigen Jahrhunderts herabreicht. Für die moderne Kunst bringt fast Jedermann feste Maassstäbe mit.

Die Anordnung des Buches, an welche sich der Leser mit Hülfe des sorgfältigen Registers bald gewöhnen wird, war die einzig mögliche, wenn der Hauptzweck, die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen, auf so engem Raum erreicht werden sollte. Für schnelle Orientirung sorgen die Reisehandbücher.[1]) — Das Raisonnement des „Ci-

[1]) [Das einzige mit wünschenswerther Ausführlichkeit gearbeitete ist noch immer Murrays Handbook, dessen 5 Bände: „Northern Italy, 1866; Central-Italy, 1867; Rome, 1867; South-Italy and Naples, 1868; Sicily, 1864 bei Bearbeitung der II. Auflage benutzt worden sind. — Von Bädecker's

cerone" macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeisselt, ungemalt bleiben dürfen. Aber auch bis an die erlaubten Grenzen bin ich nicht gegangen; schon die nothwendige Kürze verbot diess. Das Ziel, welches mir vorschwebte, war vielmehr: Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte.

Mit mancherlei Ungleichheiten der Darstellung wird man Nachsicht üben bei einem Buche, welches zu zwei Drittheilen während der Reise geschrieben wurde.

In dem Abschnitt über Sculptur sind die Antiken vorherrschend nach demjenigen System geordnet, welches dem zweiten Theil von Ottfried Müllers „Archäologie" zu Grunde liegt. Das betreffende Stück ist hauptsächlich für die Vielen geschrieben, welche zwar mit genussfähigem Auge begabt, allein nur auf ganze, harmonische Eindrücke vorbereitet und dem Fragmentarischen und Bedingten (das hier so sehr vorherrscht) abgeneigt sind.[1] — Bei der neuern Sculptur ist der Abschnitt über den Barockstyl (wie die entsprechenden Abschnitte der beiden andern Künste) etwas lang ausgefallen. Allein es erscheint mir als Thatsache, dass eine genaue und besonnene Mitbetrachtung dieser Epoche den Genuss der vollkommenen Werke der goldenen Zeit wesent-

Italien zeichnet sich der II. Theil „Mittel-Italien und Rom" 1866 durch sorgfältige Bearbeitung der bildenden Kunst aus. — Ernst Förster's Handbuch ist dem Herausgeber in den neueren Auflagen nicht bekannt. — Ein neues ausführliches deutsches Reisehandbuch für Italien wird vom Bibliogr. Institut in Hildburghausen vorbereitet.]

[1]) Das Werk Braun's: „Die Ruinen und Museen Roms" ist nur für wenige Stellen benutzt worden, welche mit der Chiffre [Br.] bezeichnet sind.

Prof. Dr. Richard Schöne in Halle, für antike Architektur und Malerei;

Dr. Hans Semper in Florenz, für Architektur, Decoration und Sculptur der Renaissance.

Herr Professor Dr. W. Lübke hatte die Gefälligkeit, seine Reisetagebücher dem Herausgeber zur Verfügung zu stellen, Herr Prof. Dr. C. von Lützow in Wien unterzog sich freundlichst einer Durchsicht der Correcturbogen; ausserdem verdankt der Herausgeber einzelne Zusätze und Bemerkungen den Herren A. Detken in Neapel, Dr. R. Kekulé in Wiesbaden, Prof. H. Spielberg in Berlin, G. Wittmer in München.

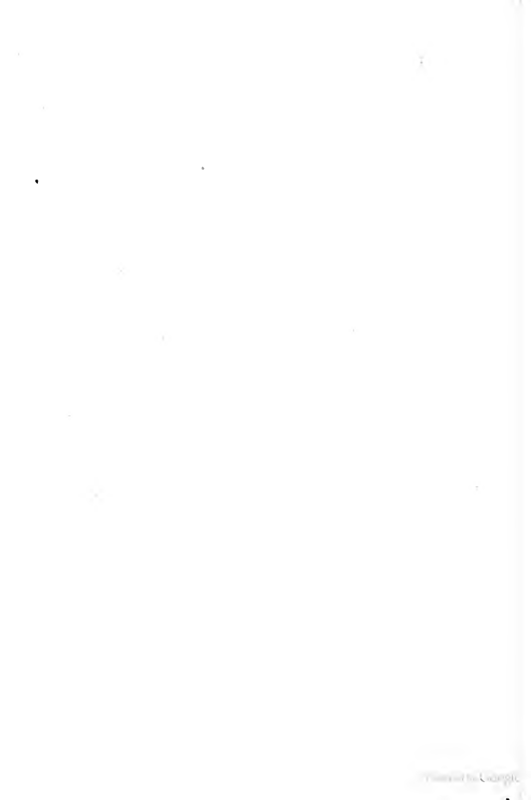
Ihnen Allen spricht der Herausgeber seinen aufrichtigen Dank mit der Hoffnung ans, dass es ihnen erfreulich sein werde, den liebgewordenen Führer beim Genuss der Kunstwerke Italiens durch ihre Mitwirkung in verjüngter Gestalt zu erblicken.

Die seit dem Erscheinen der ersten Auflage (1855) veröffentlichten neuen Forschungen sind überall so weit möglich benutzt worden. Hierbei boten namentlich die Ergebnisse der Forschungen von Crowe und Cavalcaselle (A new history of Painting in Italy. Vol. I—III, 1864—66, und deutsche Ausgabe von Dr. Max Jordan, Bd. I. und II. 1868 und 69) ein reiches Material von Berichtigungen und Zusätzen dar.

Schliesslich sei es gestattet die Bitte auszusprechen, dass alle Freunde des Werkes, denen dasselbe an Ort und Stelle seine Dienste leistet, durch Mittheilung thatsächlicher Berichtigungen den Herausgeber in den Stand setzen möchten, in einer neuen Auflage die Mängel der vorliegenden Bearbeitung zu verbessern.

Weimar, December 1869.

Dr. A. von Zahn.



UEBERSICHT DES INHALTES.

I. Band.

ARCHITEKTUR
mit Inbegriff der Decoration.

II. Band.

SCULPTUR.

MALEREI.

Nur ärmliche Trümmer sind uns von der antiken Malerei übrig geblieben, doch immer genug um uns ahnen zu lassen, was Griechen und Römer auf diesem Gebiete wollten und konnten. Einige bekannte Geschichten von Parrhasios, Zeuxis und andern grossen Meistern führen leicht auf den Gedanken, dass die Illusion das höchste Ziel der griechischen Maler gewesen. Nichts kann aber irriger sein. Ihnen genügte es vielmehr, wenn der Gegenstand oder das Ereigniss möglichst deutlich mit möglichst wenigen Mitteln dargestellt wurde. Sie haben weder in der Composition, noch in der Durchführung, noch in der Farbe dasjenige System erstrebt, welches der neuern Malerei zur Grundlage dient, allein was sie leisteten, muss dennoch ein Höchstes in seiner Art gewesen sein.

Eine Vorschule der griechischen Malerei gewähren uns gewisser Maassen die zahlreichen Gefässe, welche hauptsächlich in den Gräbern Attica's, Siciliens, Unteritaliens und Etruriens gefunden worden sind und noch fortwährend gefunden werden. Die bedeutendste Sammlung derselben, welche es wohl überhaupt giebt, ist diejenige im Museum von Neapel. (a) Ungleich geringer, doch unter den italienischen noch sehr ausgezeichnet erscheint die vaticanische Vasensammlung, (b) welche mit dem Museo etrusco und mit der vatican. Bibliothek verbunden ist. Aehnlich verhält es sich mit der florentinischen (in den (c) Uffizien; Gang gegen Ponte vecchio hin).

Dieser ganze unübersehbare Vorrath gehört, wie man jetzt allgemein anerkennt, bei Weitem grösstentheils griechischen Thonmalern an, mochten dieselben auch z. B. in Etrurien angesiedelt sein und für Etrusker arbeiten. Die Gebräuche, Trachten und Mythen, welche sie darstellen, sind fast ausschliesslich griechisch. Der Zeit nach mögen

u. dgl. Die untere Zusammenziehung der Vase wird etwa durch spitz auslaufendes Blattwerk noch mehr verdeutlicht. Der Fuss ist, wie billig, schmucklos.

Diess sind scheinbar nur Nebensachen, allein sie zeigen, dass es sich um eine Vase und nicht um ein beliebiges Prunkstück handelt, was man bei den kostbarsten Porcellanvasen von Sèvres oft vergessen muss.

Man sollte denken, die Thonmaler hätten sich es wenigstens bei diesen Zierrathen bequem gemacht und durch Schablonen gemalt. Allein der erste Blick wird zeigen, das die leichteste, sicherste Hand Alles frei hingezaubert hat, wesshalb es denn auch nicht an einzelnen krummen Linien u. dgl. fehlt.

Ebenso ist es mit den Figuren. Der Maler konnte sie zum Theil als Gemeingut der griechischen Kunst auswendig, zum Theil erfand und componirte er sie für die besondere Darstellung. Grosse Künstler gaben sich mit dieser Gattung gar nicht ab; es ist ein mittlerer und selbst geringer Durchschnitt des unendlichen griechischen Kunstvermögens, der sich hier zu erkennen giebt. Und doch selbst bei diesen so äusserst beschränkten Mitteln, diesen zwei, höchstens drei Farben so viel Bewundernswerthes!

Wir scheiden zunächst eine ältere Gattung, diejenige mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde aus. Ihr Styl ist bei grosser Zierlichkeit noch ein befangener und entspricht mehr oder weniger dem ältern griechischen Sculpturstyl (S. 412 u. ff.).

Die Vasen der reifern (und was Apulien betrifft, auch wohl der sinkenden) Kunst sind die, welche (ausgesparte) röthliche Figuren auf (aufgemaltem) schwarzem Grunde zeigen. Mit diesen, auch an Zahl überwiegenden haben wir es hauptsächlich zu thun.

Die Darstellungen, welche sie in einer, zwei, bis drei Reihen von Figuren, an den Schalen auf der Unterseite rings um den Fuss, auch innen in der Mitte enthalten, sind zum Theil der Gegenstand einer sehr ausgedehnten gelehrten Forschung. Die seltensten Mythen, die kein Relief und kein pompejanisches Gemälde darstellt, kommen hier vor. Uns sind jedoch nur einige Andeutungen überdie künstlerische Behandlung vergönnt.

Im Ganzen folgt dieser Styl dem griechischen Reliefstyl. Es ist eine ähnliche perspectivische Entwicklung der Gestalt, ein ähnliches Princip der Schneidungen, eine ähnliche Erzählungsweise. Die Fi-

guren sind meist auseinander gehalten, ihre Haltung und Geberde möglichst sprechend. Bei bekleideten Gestalten wurden erst die Glieder in raschem Umriss hingezeichnet, dann das Gewand darüber angegeben und zwar von den Falten gerade so viel, als dazu diente, die Gestalt selbst und zugleich den Gang des Gewandes zu verdeutlichen. Die Köpfe sind ohne irgend welche Absicht auf besondern Ausdruck oder besondere Schönheit sehr allgemein behandelt. Die Angabe des Raumes musste bei dem gemeinsamen schwarzen Grunde eine möglichst einfache, symbolische sein. Ein Stern bedeutet hier schon die Nacht, ein kleiner Vorhang das Zimmer, ein paar Muscheln oder Delphine die See, eine krumme Reihe von Punkten das unebene Erdreich, eine Säule mit Gefäss die Ringschule u. s. w. Auch alles Geräthe, wie z. B. Wagen, Tische u. dgl. ist bloss stenographisch angedeutet, um den Blick für das Wesentliche frei zu halten.

Den höchsten künstlerischen Genuss gewähren in der Regel weniger die figurenreichen mythischen Compositionen, als vielmehr eine Anzahl einzelner und oft wiederkehrender Figuren, welche eben wegen ihres anerkannten Werthes immer von Neuem frei wiederholt wurden. Der Beschauer wird sie in jeder bedeutendern Sammlung bald herausfinden; wir wollen nur auf einiges Wenige aufmerksam

a machen, was sich z. B. bei einem Gang durch das Museum von Neapel darbietet.

Aufgestützt sitzende Männer. — Tanzende Satyrn. — Jünglinge der Ringschule, nackt oder in Mäntel gehüllt und aufgestützt. — Schwebende geflügelte Genien. — Herrliche springende Bacchanten. — Ein Sprechender, nackt, den einen Fuss auf einem Felsstück. — Sitzende Frauen mit nacktem Oberleib, den einen Fuss hinter dem andern, oft von grosser Schönheit. — Schwebende Siegesgöttinnen. — Verhüllte Tänzerinnen. — Mänaden. — Die Toilette einer Frau oder Braut, welche sitzend den Schleier überzieht oder ablegt; unter den Dienerinnen, welche Schmuck und Körbchen etc. bringen, bisweilen eine sehr schöne nackte in kauernder Stellung. — Eine Sprechende, bekleidet, gebückt stehend, den einen Fuss auf einen Stein gestützt, mit der Rechten gesticulirend. — Eine verhüllt sitzende trauernde Frau. — Schmausende beider Geschlechter. — Die Pferde, ohne alle Genauigkeit, aber immer voll Leben; ein ruhigstehendes und ein dahersprengendes Viergespann, in hunderten von Wiederholungen. — Ein trefflich bewegter, schwebender Reiter.

Solche und andere einzelne Gedanken der griechischen Kunst, welche diese anspruchslosen Denkmäler in Fülle gewähren, würden allein schon genügen, um dem Geiste jenes Volkes eine ewige Bewunderung zu sichern.

Neben diesem Reichthum kann man nur mit Schmerzen Desjenigen gedenken, was uns verloren ist. Von Polygnot und der alten athenischen Schule, von Zeuxis, Parrhasios und den übrigen Ioniern, von Pausias und Euphranor, auch von dem grossen Apelles, ja von hundert griechischen Malern, welche noch dem Plinius und Quintilian bekannt waren, ist uns keine Linie, kein Pinselstrich, sondern der blosse Name übrig. Vergebens bemüht man sich, aus Andeutungen der Schriftsteller ein Bild der Style dieser Künstler herzustellen, und misslich bleibt es immer, aus den vorhandenen pompejanischen und andern Malereien Motive nach bestimmten alten Meistern herausrathen zu wollen.

Im Allgemeinen aber ist so viel sicher, dass das Beste, was wir von antiken Malereien besitzen, in der Erfindung weit vorzüglicher ist, als insgemein in der Ausführung. Jene grossen alten Maler leben theilweise noch, nur anonym und schattenhaft in Copien fort; es rettete sie jener Grundzug alles antiken Kunsttreibens: die Wiederholung des anerkannt Trefflichen.

Diess gilt zunächst von denjenigen Ueberresten, welche zu Rom in einem nach dem Garten hinausgebauten Gemach der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt werden. Sowohl die sog. aldobrandinische Hochzeit — ein Werk, welches auch nach der Entdeckung Pompeji's seinen hohen, ja einzigen Werth behält — als die fünf Bilder mythischer Frauen deuten auf Originale der besten Zeit zurück. (Was sonst zu Rom in den Titusthermen, einzelnen Sammlungen, in a den Columbarien der Via latina und der Villa Pamfili u. a. a. O. vor- b handen ist, erscheint theils sehr verdorben, theils von geringem Belang. Was von antiken Malereien ausser Rom verkömmt, ist meist von Pompeji hergebracht.) [Beachtenswerth einige neuerdings gefundene Zimmer hinter den Caracallathermen und in den französischen c Ausgrabungen des Palatin.]

Bei weitem die wichtigsten Stätten für das Studium der antiken Malerei sind die verschütteten Orte am Vesuv und das Museum a von Neapel. [Die Gemälde sind in der rechten Hälfte des Untergeschosses vereinigt, die Aufstellung erst kürzlich vollendet. Die wichtigsten stehen in einem Gang und fünf Zimmern, rechts vom Eingang, deren hinterstes als erstes gezählt ist. — Ein Theil der vom Verf. in der ersten Aufl. besprochenen Darstellungen konnte in der neuen Aufstellung der Bilder nicht identificirt werden.]

Aus einer frühern Periode der griechichen Malerei finden sich b hier im hintersten Zimmer rechts einige Wandmalereien, welche in unteritalischen Grabkammern [bes. von Pästum] gefunden worden sind, Reiter, Tänze von Frauen etc. darstellend. Statt eines durchgeführten Colorits, einer plastischen Modellirung, herrscht noch die einfache, illuminirte Umrisszeichnung, diese aber ist lebendig und zum Theil edel, dem Geist des ältern Griechenthums entsprechend. In der Behandlung des Profils erkennt man wieder die Art des griechischen Reliefs, welches den Oberleib so zu wenden weiss, dass er sich in seiner ganzen Wohlgestalt zeigt. (Zu vergleichen mit den treuen Nachbildungen etruskischer Gruftgemälde frühern und spätern c Styles, im Museo etrusco des Vaticans.)

Die pompejanischen Malereien und Mosaiken dagegen zeigen allerdings die antike Kunst gewissermaassen auf einem Höhepunkte, nur mit folgenden beiden Einschränkungen, die man wohl beachten möge: es ist erstens die Malerei einer nicht bedeutenden Provinzialstadt aus römischer Zeit; zweitens handelt es sich bloss um Wanddecorationen, welche in der Ausführung nothwendig einem andern Princip folgen als die Tafelbilder. Letztere waren gewiss in allem, was Illusion, Verkürzung, Beleuchtung, Reflexe etc. angeht, feiner durchgebildet, wenigstens diejenigen aus der Blüthezeit. [In den Mosaiken ist, je nachdem sie für den Fussboden oder zu Wandbildern bestimmt, nur aus Steinen oder mit Zuhülfenahme von Glaspasten angefertigt sind, eine ganze Stufenreihe von der einfachsten bis zur durchgebildetsten Farbenbehandlung — die Theaterscenen des *Dioskurides* s. u. S. 720, d, — zu verfolgen.]

Den Vorrath im Ganzen betrachtet, wird man, wie gesagt, annehmen können, dass das Beste durchgängig griechischen Originalen nachgebildet sei, welche der Künstler auswendig lernte und mehr oder weniger frei reproducirte. Von Durchzeichnen und Schabloniren war

wohl keine Rede; wer das Einzelne so meisterlich keck hinzumalen wusste, bedurfte auch für die ganze Gestalt der eigentlichen Krücken nicht. Die Malereien von erweislich römischer Composition (z. B. die Scenen des pompejanischen Stadtlebens, im IV. Z. an der r. Wand u. a die beiden Isisfeste, III. Z. 392. 396) stehen, auch wenn die geringe Aus- b führung bloss zufällig sein sollte, jedenfalls in der Erfindung tief unter dem Uebrigen.

Nehmen wir die grössern Bilder mythologischen Inhaltes (besonders in den fünf Zimmern am Eingang) als maassgebend an, so er- c giebt sich für die Behandlung etwa Folgendes. Das Einzelne ist nirgends bis zur völligen Wirklichkeit durchgeführt, das Wesentliche aber mit grosser Energie in Wenigem gegeben. Auch in den Köpfen ist neben bedeutenden Zügen viel nur Allgemeines, was indess auf die Rechnung des Ausführenden, auch wohl auf die seiner Technik kommen mag. Die letztere ist bekanntlich, was das Chemische betrifft, noch ein Geheimniss, [neuerdings ist die Hauptmasse der pomp. Bilder als Fresken erkannt worden]; der Auftrag erscheint fast durchgängig sehr frei und furchtlos. Der Raum richtet sich durchgängig nicht nach der äussern Wirklichkeit, sondern nach dem höhern Bedürfniss der Composition; die Angabe des architektonischen oder landschaftlichen Hintergrundes erhebt sich in der Regel nicht weit über eine blosse Andeutung (Iphigeniens Opfer, im IV. Z. am Pfeiler); die perspectivische Vertiefung wird willkürlich so gedacht, dass die entferntern Figuren wie auf einem erhöhten Plan erscheinen (Erkennung Achill's, ebd. r. Wand). Das Licht fällt consequent von einer Seite herein. Die künstliche Gruppenbildung der neuern Malerei mit ihren Uebergängen in den Formen und ihren Contrasten in den Lichtmassen fehlt noch völlig; vorwiegend macht sich das Streben geltend, die Gestalten möglichst vollständig sprechen zu lassen und desshalb auseinander zu halten. Figurenreiche Gruppen aber, wo sie vorkommen, erscheinen hoch übereinander geschichtet (der Dichter, welcher den Schauspielern sein Drama einlernt, im Durchgang zum V. Z.) Im Ganzen wird man in diesen und den übrigen grössern Compositionen immer grosse Ungleichheiten finden. Es giebt einige, in welchen das Treffliche vorwiegt, so im II. Zimmer: Mars und d Venus, Bacchus und Ariadne; IV. Zimmer: Theseus als Retter der e athenischen Kinder; im l. Durchgang zum IV. Zimmer: Medea; im r. Durchgang nach dem V. Zimmer: die Strafe der Dirce, zwei Göttin-

nen mit Eroten; ausserdem: der Musikunterricht des jungen Satyrs [?], Perseus und Andromeda, Chiron und Achill, Herakles mit dem Centauren, Achill und Briseis etc. Allein neben dem Allerbesten, neben einzelnen Motiven, die nur von den Grössten geschaffen sein können, finden sich auffallend schwache Füllgedanken. Man kann sich der Vermuthung nicht erwehren, als habe man zusammengedrängte oder auch zerpflückte Excerpte aus vorzüglichen Compositionen vor sich. — In Pompeji sind von grossen Bildern noch
a an Ort und Stelle: Diana und Actäon (in der Casa di Sallustio),
b die Vorbereitung eines Heros zum Bade (Casa di Meleagro) u. a. m., [Venus und Adonis (Casa di Adonide)].

Von diesem Urtheil macht allerdings eine glänzende Ausnahme die sog. Alexanderschlacht, das schönste Mosaik des Alterthums. (Gefunden in der Casa del Fauno zu Pompeji, jetzt am Boden
c der Halle der Flora im Museum zu Neapel.) Es stellt eine Schlacht von Griechen oder Römern gegen Kelten vor [wahrscheinlicher den Sieg Alexanders über Darius bei Issos]. Ich habe nichts gegen den überquellenden Enthusiasmus, womit neuerlich dieses Werk besprochen wird, nur möge man es dann wenigstens richtig deuten und nicht z. B. den Mann auf dem Wagen beharrlich für den Barbarenkönig halten, während doch die ganze Composition sich auf den gestürzten und vom Feind durchbohrten Reiter in königlichem Prachtcostüm bezieht. — Der grösste Werth dieses in seiner Art einzigen Gemäldes besteht nicht in einer tadellosen Zeichnung oder in der Ausdrucksweise des Einzelnen, sondern in der ergreifenden Darstellung eines bedeutenden Momentes mit möglichst geringen Mitteln. Durch die Wendung des Wagens und der Pferde und durch einige sprechende Stellungen und Geberden ist auf der rechten Seite ein Bild der Rathlosigkeit und Bestürzung gegeben, welches nicht deutlicher und nur in äusserlichem Sinne vollständiger sein könnte. In den Siegern, soweit die linke Seite erhalten ist, drückt sich das unaufhaltsame Vordringen mit der grössten Gewissheit aus. Ob das Ganze für die Ausführung in Mosaik componirt oder eher einem Wandgemälde nachgebildet ist, bleibt zu entscheiden.

Sonst möchten im Allgemeinen die meist kleinen Genrescenen den Vorzug vor den heroischen und grössern haben. Pompeji hat einige kostbare Prachtstücke geliefert, wie die beiden feinen Mosaiken
d mit dem Künstlernamen *Dioskurides*, die beliebten Theaterproben

darstellend (V. Zimmer). Man wird denselben indess einige flüchtige Malereien vorziehen müssen. Weniges möchte an stillem Zauber der Gruppe von drei sich unterhaltenden Frauen (mit einer Säule und Gebüsch im Hintergrunde) gleichkommen (II. Saal rechts?); auf dieser a Bahn war Rafael, als er die zweite Reihe der Geschichten der Psyche entwarf. Von zaghafter Dilettantenhand scheinen einige rothbraune Zeichnungen auf Marmorplatten (im I. Z. an den Pfeilern) herzurühren; darunter verräth hauptsächlich das Genrebild der knöchelspielenden Mädchen ein herrliches Original. Gegenüber (?) wird man ein kleines, unscheinbares Bildchen nur mit Mühe finden; es ist die so schön gedachte Scene: „Wer kauft Liebesgötter?" — Die schmausenden und ruhenden Liebespaare (?) weisen ebenfalls auf einen schönen griechischen Gedanken zurück.

Auch mehrere unter den kleinern mythologischen Bildern, welche die Mittelfelder an den Wänden gewöhnlicher pompejanischer Häuser bildeten (und zum Theil noch an Ort und Stelle bilden) möchten bisweilen als harmonisches Ganzes einen besondern und abgeschlossenen Werth haben. So das beste der Narcissbilder, auch das kleine mit b Bacchus und Ariadne (II. Z. Nr. 96); mehrere bacchische Scenen (II. Z. und Durchgang nach dem dritten); Venus als Fischerin (mehrmals) u. s. w. Das verdorbene Bildchen „Hylas und die Nymphen" (II. Z. Nr. 270) zeigt ein sehr glückliches Motiv. Einen Faun, der eine Nymphe c bewältigt und auf den Rücken gelegt hat und sie küsst, nebst einigen andern vorzüglichen Scenen, die nicht anstössiger sind als Manches, was in den unteren Sälen ausgestellt ist, findet man in der Galeria degli oggetti osceni.

Den unmittelbarsten und ungestörtesten Eindruck griechischen Geistes machen aber (nach meinem Gefühl) überhaupt nicht die vollständigen Gemälde, sondern jene zahlreichen decorativ angewandten einzelnen Figuren und Gruppen, welche theils auf einfarbigem Grunde stehen, theils zur Belebung der gemalten Architektur (Seite 60 ff.), der Capellchen, Pavillons, Balustraden u. s. w. dienen. Die besten derselben können nur in der Zeit der höchsten griechischen Kunstblüthe erfunden worden und dann Jahrhunderte hindurch von Hand zu Hand gegangen sein, bis sie unter andern auch in der kleinen Stadt am Vesuv ihre Anwendung fanden. Die Maler lernten sie ohne Zweifel am besten auswendig und reproducirten sie am unbefangensten. Unsere jetzige Decoration macht einen so häufigen Gebrauch

davon, dass der Beschauer eine Menge alter Bekannter antrifft, vielleicht allerdings mit Erstaunen über das unscheinbare, anspruchslose Aussehen und den kleinen Maassstab der Originale.

Das Wichtigste hiervon findet sich an nachstehenden Stellen:
a (Im ersten Zimmer Nr. 57) Demeter mit Fackel und Korb; — (ebenda Nr. 30) Zeus und Nike auf rothem Grund; — (im linken Durchgang nach dem zweiten Zimmer, Nr. 63, 64) die Niobiden, in Goldfarbe, auf die Füsse und oberen Querbalken von zwei weissen Dreifüssen ver-
b theilt, unabhängig von den bekannten florentiner Statuen; — (im II. Z. und den Durchgängen nach dem III.) die berühmten sog. Tänzerinnen, auf schwarzem Grunde; es sind schwebende Figuren ohne weitere Beziehung, von hinreissender Schönheit der Geberde und dem leichtesten Ausdruck des Schwebens in Stellung und Gewandung zugleich; — (im Durchgang zum III. Zimmer) die herrlichen schwebenden Centauren auf schwarzem Grunde, worunter die Centaurin, die mit dem jungen Satyr Cymbeln spielt, und der gebundene Centaur, dem die wilde Bacchantin den Fuss in den Rücken stemmt, letzteres Bild vielleicht einer der schönsten Gedanken aus dem ganzen Alterthum; — (ebenda, Nr. 110—112, 150, 151) die nicht minder berühmte Reihe tanzender Satyrn, kleine Figürchen auf schwarzem Grunde; — (als Contrast mag die im II. Zimmer befindliche Sammlung von Amorinen römischer Erfindung dienen, welche in allen möglichen prosaischen Verrichtungen, selbst als Schuhmacher dargestellt sind);
c — (im III. Zimmer) ein Medusenhaupt auf gelbem Grund; — (ebenda Nr. 250 fg.) Tritone, Nereiden, Meerwunder etc.; Nereiden auf See-
d pferden und Seepanthern, dieselben fütternd; (im IV. Zimmer) die den Schreibgriffel an die Lippen Drückende, Halbfigur im Rund (mehrmals vorhanden); — Bacchanten, Silene etc. in runder Ein-
e fassung; — (in dem Zimmer hinter dem ersten Gang) ein kleines Fragment, die Halbfigur eines Flötenbläsers und seiner Gefährtin.
f — Ausserdem die nachfolgenden wichtigeren Stücke, deren Aufstellung nicht angegeben werden kann: Eine Anzahl tanzend schwebender Satyrn, in den Cassetten aus einem Gewölbe, sowie auch schöne schwebende Genien oder Amorine. — Eine andere Reihe von Amorinen, mit den Attributen der Götter, sämmtlich wundervoll in runder Einfassung componirt. — Victoria und ein Genius mit darüber schwebenden Gottheiten, vielleicht von guter römischer Erfindung. — Bacchus; — eine schöne Priesterin mit Opfergeräth;

— Jüngling, der das Schwert und über sich den Schild hält; — eine schwebende Gewandfigur mit Opferschale; — das sitzende Mädchen a mit aufgestütztem Kinn, auf schwarzem Grunde; — Jüngling sitzend mit gekreuzten Füssen (eines der vorzüglichsten Motive und mehrmals vorhanden); — schöne schwebende Bacchantin mit Thyrsus und Schale, auf schwarzem Grunde. — Die hier gegebene Auswahl soll nur auf Einiges vom Besten aufmerksam machen; wer länger in diesen Räumen verweilt, wird noch manches Andere liebgewinnen. Man lege sich nur immer die Frage vor: Liess sich die betreffende Figur überhaupt schöner denken, deutlicher ausdrücken, anmuthiger stellen? — und in der Regel wird man das Höchste erreicht finden, wenn auch in flüchtiger Ausführung.

Einer besondern Aufmerksamkeit sind die landschaftlichen und architektonischen Ansichten werth, deren eine grosse Anzahl vorhanden ist, sowohl hier (hauptsächlich in den beiden langen Gängen und dem I. Zimmer vereinigt) als in Pompeji selbst, wo man auch noch erkennt, welche Stelle dieselben in der Wanddecoration einnahmen (S. 60, 61). Die architektonischen gewähren ein schätzbares Abbild nicht nur damaliger Bauten überhaupt, sondern ganz speciell derjenigen, welche der Küste von Cumä bis Sorrent zur Römerzeit ihren Charakter verliehen; allerdings in phantastischer Steigerung, sodass wir nicht bloss das wirklich Vorhandene, sondern auch das, was man gern gebaut hätte, dargestellt sehen. Die in das Meer hinausragenden Villen, die prächtigsten Landhäuser mit Hallen umgeben, auch Tempel und Paläste, namentlich aber die schmuckreichsten Hafenbauten breiten sich unter uns mit hoch angenommener Perspective vollständig aus. Diese Ansichten haben den Ausdruck baulichen Reichthums zum wesentlichen Gehalt. [Neuerdings sind sehr interessante architektonische b Ansichten in den französischen Ausgrabungen auf dem Palatin entdeckt worden.]

Anders verhält es sich mit den Landschaften. Auch sie vereinigen viele Gegenstände mit hoch genommener Perspective unter einem hohen Horizont und geben von dem Liniensystem der modernen Landschaft noch keine Ahnung. Manche sind nichts als bunte Zusammenstellungen wohlgefälliger oder auffallender Gegenstände: Kapellchen, Lusthäuschen, Teiche mit Hallen, Denkmäler mit Trophäen, Hermen, halbrunde Mauern, Brücken u. s. w. auf ländlich

unebenem Grunde mit Bäumen untermischt; die Darstellungen von Gärten mit symmetrischen Lauben und Fontainen gehören sogar wesentlich noch in das Gebiet der Architekturbilder. In den bessern Landschaften dagegen ist ganz offenbar ein idyllischer Charakter, eine eigenthümliche Stimmung erstrebt, die nur einstweilen der mächtigern Mittel entbehrt sich auszusprechen. Um ein kleines einsames Heiligthum der Nymphen oder der paphischen Göttin sieht man Hirten und Heerden, oder ein ländliches Opfer, von Oelbäumen überschattet; auch Gestalten des griechischen Mythus beleben bis-a weilen die Felslandschaft. (Dieser letztern Art sind u. a. die Scenen aus der Odyssee, welche in Rom gefunden wurden und jetzt in den zur vaticanischen Bibliothek gehörigen Räumen, wo sich auch die aldobrand. Hochzeit befindet, aufgestellt sind.) Der Eindruck ist demjenigen analog, welchen die bukolischen Dichter hinterlassen, und es wäre nicht undenkbar, dass von ihnen auch der Maler sich anregen liess.

Die Dienstbarkeit dieser ganzen Gattung unter den sonstigen decorativen Zwecken spricht sich u. a. oft in der Unterordnung unter eine bestimmte Wandfarbe aus. Manche Landschaften sind nämlich braun in braun, grün in grün, auch wohl zu keckem Contrast grünweisslich auf rother Wand gemalt. — Von einer eingehenden Charakteristik des landschaftlichen Details, etwa des Baumschlags, ist noch nicht die Rede; nur der Oelbaum behauptet seiner auffallenden Bildung wegen ein gewisses Vorrecht. — Auch wo Guirlanden und Buschwerk als Bestandtheil von Decorationen vorkommen, ist bei einer energischen Wirkung doch nur das Nothwendigste von der besondern Gestalt des Laubes angedeutet.

In den zahlreichen Stillleben (zumal Küchenvorräthen und todten Thieren) erkennt man recht gut eine Kunst, die der Illusion in hohem Grade fähig war, derselben aber in der Wandmalerei wenigstens nicht über eine bestimmte Linie hinaus nachging. Der Besteller verlangte die Sachen, noch nicht ihren möglichst schönen, durch Gruppirung, Hintergrund, Licht, Luft und alle möglichen Kunstmittel veredelten Schein, wie die Holländer zur Zeit des b David de Heem. — Das zierlichste antike Mosaik Roms, die Schaale mit den Tauben (Museo capit., Zimmer der Vase) ist vielleicht für den Grad der Illusion, welchen man im äussersten Fall

und mit den kostbarsten Mitteln erstrebte, eines der belehrendsten Beispiele.

[Die Geschichte der christlichen Malerei beginnt mit den Gemälden der **Katakomben**, in welchen uns Denkmale dieser Kunst vom II. bis ins VIII. Jahrhundert erhalten sind. Umfangreiche neue Ausgrabungen in Rom, jetzt fast sämmtlich gegen Permessi des Generalvicars leicht zugänglich, gestatten dem Reisenden sich selbst ein Bild dieser Kunst zu gestalten, deren Kenntniss bis vor wenigen Jahren nur auf alten und sehr freien Abbildungen beruhte. Die Sammlung von (ziemlich treuen) Copien im Museo cristiano des Laterans und die vorzüglichen Publicationen von de Rossi und Perret geben nach dem Besuch auch nur einer einzelnen Katakombe einen guten Ueberblick über den Gesammtgehalt dieser merkwürdigen Stätten. — Die ältesten und besten Gemälde finden sich zu Rom in den Katakomben von S. Nereo ed Achilleo, S. Calisto, S. Priscilla, S. Praetextatus und S. Agnese, die immer zugänglichen von S. Sebastiano sind am meisten zerstört. — Die Katakomben bei S. Gennaro de' Poveri in Neapel, mit ebenfalls beträchtlichen Ueberresten von altchristlichen und auch heidnischen Malereien, neben denen jedoch die schon byzantisirenden Heiligenfiguren, etwa vom VIII. Jahrhundert abwärts, überwiegen, stehen den römischen in jeder Beziehung an Interesse nach.

a b c

Der Styl der Katakombenbilder schliesst sich in den älteren Werken auf das Engste an die Formen und Auffassungsweise der antiken Malerei an, deren mehr und mehr ins Starre und Formlose gehende Ansartung er Schritt vor Schritt theilt. Im höchsten Grade wichtig und charakteristisch für das ganz frühe Verhältniss des Christenthums zur Kunst ist aber die Auffassung und Wahl der Gegenstände.

Mit den Formen und Typen der antiken Malerei, wie wir sie in Pompeji etc. kennen gelernt haben, verbinden sich die ersten Spuren einer künstlerischen Sinnesweise, die dann, nach der langen Periode gänzlichen Kunstverfalls, im Aufschwung der christlichen Kunst des XIII. Jahrhunderts wieder hervortreten, und sich in dieser Weise in den strengen gebundenen Formen der Mosaiken nicht vorfinden.

In erster Linie steht die Symbolik; zum Theil allerdings eine äusserliche und oft spielende Nebeneinanderstellung von Vorgängen und Gegenständen, deren Beziehung der Beschauer vorher kennen muss und deren Zusammenhang oft nicht mehr innerliche Nothwendigkeit aufweist, als der Fisch mit dem Namen Christi, dessen Anfangsbuchstaben das *ΙΧΘΥΣ* darstellt; (so die Geschichte des Jonas oder die Erweckung des Lazarus als Urbild der Auferstehung u. A.), andererseits aber auch eine echt künstlerische, welche in der sichtbaren Charakteristik oder Handlung der Gestalten für die ethische oder religiöse Bedeutung des Vorwurfes das schöne Bild schafft, und zwar unter Herbeiziehung antiker Darstellungsmotive; a so in der bekannten Gestalt des guten Hirten in S. Calisto, S. Nereo ed Achilleo u. anderwärts. Dann aber versucht sich die christliche Kunst hier im Schaffen der Gestalten-Typen, deren eigenthümliche Abweichungen von der Antike oben bei der Sculptur S. 551 fg. b erörtert wurde. An die ersten Madonnenbilder (S. Calisto; S. Mar- c cellino e Pietro, S. Priscilla), schliessen sich die frühesten Versuche d einer Porträtbildung Christi (S. Nereo ed Achilleo) und ebenso gewinnen die Apostel die Grundzüge der für alle folgenden Jahr- e hunderte im Wesentlichen maassgebenden Bildung (ebenda, Kapelle der Evangelisten). Von einer künstlerischen Gestaltung der Handlung und des Ausdruckes ist dabei nur soviel zu verspüren, als die antike Kunst dem christlichen Maler in die Hand gab; Vorgänge wie die Anbetung der Weisen, das Abendmahl, die Vermehrung der Brote u. s. w. kommen nur als ein Nebeneinanderstehen mit gewissen andeutenden Geberden zur Erscheinung, und die hier fühlbaren Spuren von Leben erstarren bald zu rein conventionellen Stellungen.]

Zur Ergänzung der Katakombenbilder dienen die altchristlichen f Sarkophage (S. 552), welche indess einen andern Ideenkreis darstellen; auch die figurirten Böden von Trinkgläsern (Vase im Museo g cristiano des Vaticans) mögen das Bild der ältesten christlichen Kunstübung vervollständigen helfen.

Eine fast ununterbrochene, documentirte Reihe von christlichen Malereien seit der Zeit der staatlichen Anerkennung des Christenthums gewähren die Mosaiken der Kirchen. Wir müssen

die Voraussetzungen, unter welchen sie zu betrachten sind, kurz erörtern.

Die Kunst ist hier auf jede Weise gebundener als je seither. Nicht bloss ein kirchlicher Luxus, sondern die stärkste Absicht auf monumentale Wirkung und ewige Dauer nöthigt sie, in einem Material zu arbeiten, welches jede Theilnahme des Künstlers an der Ausführung vollkommen ausschliesst und denselben auf die Fertigung des Cartons und auf die Wahl der farbigen Glaspasten beschränkt. Sodann verlangt und gestattet die kirchliche Aufgabe hier streng nur soviel als zum kirchlichen Zwecke dient, dieses aber soll in der imposantesten Gestalt ans Licht treten; nur der Gegenstand herrscht, ohne räumliche Umgebung ausser was durchaus zur Verdeutlichung unentbehrlich ist; ohne den Reiz der sinnlichen Schönheit, denn die Kirche wirkt mit einem ganz andern Ausdruck auf die Phantasie; ohne Rücksicht auf die künstlerischen Gesetze des Contrastes in Bewegungen, Formen und Farben u. s. w., denn die Kirche hat ein ganz anderes Gefühl der Harmonie in Bereitschaft als das, welches aus schönen formellen Contrasten hervorgeht. Ja der Künstler darf nicht mehr erfinden; er hat nur zu redigiren, was die Kirche für ihn erfunden hat. Eine Zeitlang behauptet die Kunst hiebei noch einen Rest der vom Alterthum her ererbten Freudigkeit und schafft innerhalb der strengen Beschränkungen noch einzelnes Grosse und Lebendige. Allein allmälig dankt man ihr es nicht mehr und sie zieht sich endlich in die mechanische Wiederholung zurück.

Diese Wiederholung eines Auswendiggelernten ist dann der durchgehende Charakter des sog. byzantinischen Styles. In Constantinopel nämlich, wo sich mit der Zeit die meiste und prachtvollste Kunstübung der christlichen Welt concentrirte, bildete sich etwa seit Justinian eine gewisse Anordnung der darzustellenden Scenen, eine bestimmte Bildung der einzelnen Gestalten nach Bedeutung und Rang, eine ganz besondere Behandlung alles Einzelnen zum System aus. Dieses System lernte dann Jeder auswendig, soweit seine angeborene Fertigkeit es gestattete, und reproducirte es, meist ohne der Natur auch nur einen Blick zu gönnen. Daher findet man z. B. so viele fast identische Madonnen dieses Styles; daher gleichen sich die verschiedenen Darstellungen derselben Scene fast ganz, und die einzelnen heiligen Gestalten desselben Inhaltes durchaus. — Es ist ein Räthsel um dieses fast gänzliche Ersterben

der Subjectivität [1]), zu Gunsten eines bis in alles Detail durchgeführten gleichartigen Typus, und man muss schon die Kunst alter, stillestehender Culturvölker (der Aegypter, Chinesen etc.) zur Vergleichung herbeiziehen, um zu begreifen, wie das ganze Gebiet der Form einem durchgehenden geheiligten Recht unterthan werden konnte. — Die Grundlage des byzantinischen Systems bilden allerdings antike Reminiscenzen, aber in kaum mehr kenntlicher Erstarrung. Der Ausdruck der Heiligkeit wird durchgehends in der Morosität gesucht, da der Kunst der Weg abgeschnitten ist, durch freie Hoheit der Form den Gedanken an das Ueberirdische zu wecken; selbst die Madonna wird mürrisch, obschon die kleinen Lippen und die schmale Nase einen gewissen Anspruch auf Lieblichkeit zu machen scheinen; in männlichen Köpfen tritt oft noch eine ganz fatale Tücke hinzu. Die Gewandung, in einer bestimmten Anzahl von Motiven gehandhabt, hat eine bestimmte Art feiner, starrer Falten und Brüche; wo der Typus es verlangt, ist sie nichts als eine Fläche von Ornamenten, Gold und Juwelen; sonst dient das Gold in Tafelbildern durchgängig und in Mosaiken oft zur Darstellung der aufgehöhten Lichter. Die Bewegungen und Stellungen werden immer todter und haben bereits a in Arbeiten des XI. Jahrh., wie die ältern Mosaiken von S. Marco, kaum noch einen flüchtigen Anschein von Leben.

Dieses Formensystem gewann nun einen grossen Einfluss auch in Italien. Nicht nur waren viele und wichtige Gegenden und Städte, worunter z. B. Rom, das ganze erste Jahrtausend hindurch in einer wenigstens halben und scheinbaren Abhängigkeit vom griechischen Kaiserreich geblieben, sondern die byzantinische Kunst hatte bestimmte Eigenschaften, die ihr zeitweise die Herrschaft über die ganze italienische sicherten. Schon die kirchliche Empfindungsart war eine ähnliche hier wie dort; erst um die Mitte des XI. Jahrh. entschied sich der kirchliche Bruch zwischen Rom und Byzanz für immer. Somit war zunächst kein wesentliches Hinderniss vorhanden. Dann musste das gestörte und verarmte italienische Culturleben von dem (wenigstens in der Hauptstadt) ungestörten byzantinischen überflügelt werden, auch wenn letzteres nur die Tradition der künstleri-

[1]) Sie flüchtet sich z. B. in die Miniaturen, oder äussert sich darin wenigstens durch Reproduction besserer alter Originale. Allmälig stirbt sie aber wirklich ab und löst, wo sie muss, neue Aufgaben, z. B. Martergeschichten etc. durch blosse neue Combination der sonst angelernten Elemente.

schen Technik vorausgehabt hätte. Diese aber war in jener Zeit ein entscheidendes Element; die Kirche, die nur durch Prachtstoffe und möglichst reiche Behandlung derselben wirken zu können glaubte, fand ihre Rechnung besser bei den aus Constantinopel kommenden Künstlern und Kunstwerken, deren Art und Bedingungen man kannte, als bei den einheimischen. Und so ist vom VII. bis zum XIII. Jahrh. der italienische Maler entweder seiner eigenen Verwilderung bei kleinern Aufgaben überlassen, oder er hilft den Byzantinern bei der Ausführung dessen was sie vorschreiben. In einzelnen Städten, wie Venedig, siedeln sich ganze Colonien von Griechen um eine Kirche herum als Mosaicisten an, selbst für ein Jahrhundert und drüber. Es war ein erhabener Augenblick im italienischen Leben, als man sie verabschiedete, weil wieder eine einheimische Formenbildung erwacht war, weil man das Heilige wieder aus eigenen Kräften zu gestalten vermochte. Zerstreute byzantinische Einflüsse hielten sich indess noch lange (in Venedig, Unteritalien etc.) und sind noch zur Stunde nicht gänzlich ausgestorben, weil die byzant. Stylisirung sich mit den heiligen Typen im Volksbewusstsein zu eng verschwistert hatte.

Die italienischen Mosaiken zerfallen in zwei ziemlich scharf geschiedene Classen: die altchristlichen, bis zum VII. Jahrh., in welchen noch die antike Auffassung, mehr oder weniger absterbend, zu erkennen ist, — und die unter dem Einfluss der Byzantiner vom VII. Jahrh. an entstandenen. Dieser Einfluss ist mehr oder weniger mächtig; es herrscht ein grosser Unterschied zwischen dem was herübergekommene Griechen in Person gearbeitet haben, und dem was ihnen etwa obenhin nachgemacht wird, aber Jahrhunderte hindurch erscheint keine einzige Figur der Kirchenmosaiken von dem byzantinischen Styl gänzlich unberührt.

Die altchristlichen haben einen zwiefachen hohen historischen Werth. Sie zeigen, wie sich die biblischen Gestalten, hauptsächlich des neuen Testamentes in den Gedanken jener Zeit spiegelten. Bei dem Typus Christi mag eine alte Tradition mitgewirkt haben, doch nicht so bestimmend wie man wohl annimmt. Die Tracht Christi, seiner Angehörigen und Apostel ist eine ideale, im Ganzen aus der römischen Kunst übernommene. Die übrigen Personen werden durch eine oft prächtige Standestracht charakterisirt. In den Köpfen war

ohne Zweifel ein Ideal beabsichtigt (wenn auch kein sinnlich schönes), allein die physische Durchschnittsbildung war so sehr gesunken, dass fast lauter eigenthümlich hässliche Gesichter zu Stande kamen. — Zweitens schafft hier (weniger die Kunst als) die Kirche ein System religiöser Ausdrucksweisen und Gedankenreihen, welche ein geschichtliches Denkmal ersten Ranges ausmachen. Und zwar ist es meist die Ecclesia triumphans, welche sich ausspricht; nicht das Erdenwallen Christi und der Heiligen, sondern ihre apokalyptische Verherrlichung ist das Hauptthema. Raumlos, im Unendlichen, daher auf blauem Grunde, häufiger (und später durchgängig) auf Goldgrund existiren diese Gestalten; der ihnen beigegebene Erdboden ist entweder eine schlichte Fläche oder durch Blumen, durch Zugabe des Jordanflusses, der Paradiesesströme etc. symbolisch geschmückt. Die Bewegungen sind mässig und feierlich; es ist mehr ein Sein als ein Thun. — Um den Gedankenkreis zu würdigen, der sich hier entwickelt, muss man die Anschauung jener Zeit entweder theilen oder sich hineinversetzen. Die einfache Gegenüberstellung z. B. von Propheten und Aposteln gilt hier schon als Parallele von Verheissung und Erfüllung; eine einfache schreitende Bewegung, ein Kniebeugen genügt als Symbol der Huldigung; das Aufheben der Arme bedeutet Reden, Beten und Machtäusserung, je nach den Umständen; der Geist des Jahrtausends kömmt Allem so sehr entgegen, dass er die äusserlichste Andeutung als vollwichtige Zahlung nimmt und ihr bereitwillig nachdichtet, ohne irgend einen physiognomischen Ausdruck des Augenblickes, irgend eine äussere Verdeutlichung zu verlangen. Die Kunst ist, wie wir oben sagten, nie gebundener gewesen; die Zeitgenossen haben ihr aber auch nie so viel zu- und vorgegeben.

Es würde sehr weit führen, wenn wir diesen Bilderkreis hier schildern wollten; für die römischen Mosaiken giebt Platners Beschreibung Roms den Inhalt genau; die ravennatischen haben allerdings Vieles, das in Rom nicht vorkommt, doch kann man auch hier den Inhalt errathen. Unsere Aufzählung umfasst nur die bedeutendern Arbeiten. [Die umfassendste Schilderung bei Crowe und Cav.]

Nächst den Mosaiken von S. Constanza bei Rom,[1]) aus constantinischer Zeit, welche oben (S. 64, a) noch bei Anlass der antiken a Ornamentik genannt wurden, sind diejenigen des orthodoxen Bapti-

[1]) [Die rohen und geringfügigen Mosaiken der seitlichen Thürnischen gehören dem VII. Jahrhundert an. — R.]

steriums, S. Giovanni in Fonte, in Ravenna das frühste Hauptwerk (vor 430), ja das einzige in welchem noch die volle decorative Pracht (Einfassungen, Zierfignren, Abwechselungen von Stuccorelief und Mosaik) spätrömischer Arbeiten sich mit einer noch immer bedeutenden und belebten Zeichnung verbindet; zugleich eines der prachtvollsten Farben-Ensemble's der ganzen Kunst.

Die biblischen Geschichten, welche in S. Maria maggiore zu Rom an den Obermauern des Mittelschiffes und am Triumphbogen (S. 74) angebracht sind (vor 450, manche stark umgearbeitet oder ganz modern), können als Specimen der damals üblichen Bilderbibel gelten. [In mehreren Compositionen Motive von der Trajans-Säule.] a

In der Grabcapelle der Galla Placidia, jetzt S. Nazario e Celso zu Ravenna, sind die herrlichen farbigen Ornamente auf dunkelblauem Grnnde bedeutender als das Figürliche. (Gegen 450.) b

Aus derselben Zeit (432—440?) stammt das schon oben (S. 88, a) erwähnte Mosaikornament in der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums. — [Desgleichen die beiden weiblichen Gestalten der Kirche der Judenchristen und Heidenchristen in S. Sabina zu Rom.] c d

Unter Leo dem Grossen (440—462) entstanden die vordern Mosaiken des Triumphbogens in S. Paul bei Rom, welche gegenwärtig aus Fragmenten und Abbildungen wieder restaurirt worden sind. Sie sind das frühste erweisliche Prototyp jener in der Folge üblich gewordenen Darstellung der 24 Aeltesten (aus der Apokalypse); auch das riesige Brustbild Christi in der Mitte war eines der wichtigsten der altchristlichen Kunst. Die Mosaiken der Tribuna scheinen im XIII. Jahrh. nach einem Vorbilde des V. Jahrh. gearbeitet; sie enthalten wie fast alle Tribunenmosaiken, den thronenden Christus mit mehrern Heiligen, worunter der Kirchenheilige, auch wohl die Stifter. Anderswo wird Christns auch auf einem Hügel oder auf Wolken stehend (nicht nach neuerer Art schwebend) dargestellt. e

Letzteres z. B. in dem schönsten Mosaik Roms, demjenigen von SS. Cosma e Damiano am Forum (526—530). Stark restaurirt, zumal in der Partie links, gewährt dieses grandiose Werk in bereits etwas erstarrenden Formen den Eindruck einer der letzten freien Inspirationen altchristlicher Kunst. Die Ausführung ist noch glänzend und sorgfältig. f

In Ravenna sind die Mosaiken des Baptisteriums der Arianer (oder S. Maria in Cosmedin, um 550?) eine blosse Nachahmung des g

Kuppelbildes im andern Baptisterium. — Aus derselben Zeit (gegen a 547) stammen diejenigen der Chornische in S. Vitale, welche u. a. die glänzenden Ceremonienbilder mit dem Kirchgang Justinians und Theodora's enthalten; Werke deren sachliche Merkwürdigkeit den Kunstgehalt weit übertrifft; an den Wänden zunächst davor die blutigen und unblutigen Opfer des alten Bundes (Abels Opfer, Abrahams Bewirthung der drei Männer, Isaaks Opfer, Melchisedeks Empfang); Geschichte des Moses; Propheten. — An Masse das bedeutendste Mosaikwerk des italischen Festlandes mit Ausnahme der Marcuskirche: die beiden grossen Friese mit Processionen von Heiligen in b S. Apollinare nuovo, an den Obermauern des Mittelschiffes (553—566). Von den Städten Ravenna und Classis (der alten Hafenstadt Ravenna's), aus welchen sie hervorschreiten, ist die erstere repräsentirt durch jene hochmerkwürdige Darstellung des damaligen, jetzt bis auf einen geringen Rest (S. 56, *; 91 *) verschwundenen c Palastes der ostgothischen Könige.[1] — Wahrscheinlich noch aus dem VI. Jahrh.: die Mosaiken der Capelle des erzbischöflichen Palastes. [Erbaut vermuthlich 439—450; die vorwiegende architektonische Ornamentik von würdigem Eindruck; Technik der Ausführung und ein gewisser barbarischer Reichthum der Costume deuten auf den wachsenden byzantinischen Einfluss.]

d Im Dom von Triest enthält die Seitentribune links unten im Halbrund ein paar gute Apostelfiguren in der Art der eben genannten. (Die Madonna in der Halbkuppel und die sämmtlichen Mosaiken der Seitentribune rechts gehören schon dem vorgerückten byzantinischen Styl an.)

e In Mailand enthält die Cap. S. Aquilino, ein achteckiger Anbau von S. Lorenzo, zwei Nischen-Halbkuppeln mit Mosaiken, welche Christus zwischen den Aposteln und die Verkündigung von Christi Geburt an die Hirten vorstellen, leidliche Werke des VI. oder noch des f V. Jahrh. — [Ebendaselbst die neuerlich restaurirten Mosaiken der Capelle S. Satiro an S. Ambrogio; V. Jahrh.]

g Streitig ist der Ursprung des Mosaiks in S. Pudenziana zu Rom, welches in unbekannter Zeit nach einem Original etwa des IV. Jahrh, gearbeitet sein muss und noch in seiner starken Ueberarbeitung im-

* [1] [Aelter sind die Anbetung der Könige und der thronende Christus zu den Seiten des Chors, die 26 Scenen des N. Testaments und die Einzelgestalten zwischen den Fenstern. — R.]

merhin eine Composition der constantinischen Zeit repräsentiren mag. — Die Tribuna S. Teodora zu Rom (VII. Jahrh.) zeigt eine theilweise a Wiederholung des Mosaiks von SS. Cosma e Damiano. — Die Mosaiken in der hintern Kirche von S. Lorenzo fuori (578—590), über b dem Triumphbogen, sind in jüngster Zeit völlig erneuert worden.

Der Uebergang in das Byzantinische war begreiflicher Weise ein allmäliger; das Erstarren in den bisherigen Typen war eben der Byzantinismus.

In Ravenna bezeichnet diesen Uebergang das grosse, sachlich sehr merkwürdige Mosaik der Tribuna von S. Apollinare in Classe c (671—677); ausser der Wiederholung der alttestamentlichen Opfer (aus S. Vitale) findet sich auch hier ein kaiserliches Ceremonienbild. Die Bogenfüllungen über den Säulen des Mittelschiffes sind mit der vollständigsten Sammlung altchristlicher Embleme (in moderner Copie) geschmückt; die Reihe von Bildnissen der Erzbischöfe, welche als Fries darüber hingehen, ist fast das einzige (wenigstens in Copie erhaltene) Beispiel jener Porträtfolgen frühmittelalterlicher Kirchen [1]).

In Rom gehören hieher die Tribunenmosaiken in S. Agnese fuori d (625—638), und in einer der Nebencapellen des lateranischen Baptisteriums, dem sog. Oratorio di S. Venanzio (640—642). Letztere Ar- e beit zeigt schon deutlich, dass der letzte Gluthfunke von Freiheit, von Theilnahme und Freude des Künstlers am eigenen Werk erloschen ist. Kein Wunder, dass derselbe bereits das nicht mehr versteht, was er wiederholt. — Einzelne kleinere Reste: in der kleinen Tribuna f von S. Stefano rotondo (642—649); — auf einem der Altäre links in S. Pietro in Vincoli (S. Sebastian als Votivbild der Pest von 680, g hier noch bekleidet und als Greis gebildet) u. a. m.

Ein letztes, obwohl erfolgloses Aufraffen gegen den Byzantinismus kann man etwa in den (stark restaurirten) Chormosaiken von S. h Ambrogio in Mailand (832) anerkennen, obwohl auch hier die Inschriften zum Theil griechisch sind. Die Gesichtszüge sind schon in rohen Umrissen, die Gewänder in einem schroffen Changeant (von weiss, grün und roth) gegeben, die Vertheilung der an Grösse sehr

---

[1]) In S. Paul bei Rom wird noch an einer Reihe von Mosaikbildnissen gearbeitet, • welche die Stelle der alten einnehmen soll. Vgl. die Papstköpfe als Consolen im Dom von Siena, S. 133.

ungleichen Gestalten im Raum schon ganz ungeschickt, und doch ist noch viel mehr Leben darin, als in den gleichzeitigen römischen Arbeiten [1]).

Diese versinken nämlich, vom Beginn des IX. Jahrh. an, in eine ganz barbarische Rohheit, welche culturgeschichtlich nicht ganz leicht zu erklären ist; die byzantinische Kunst nämlich, deren Auffassungsweise hier vollkommen durchgedrungen erscheint, tritt uns sonst überall mit einer viel zierlicheren Ausführung entgegen als gerade hier.

Das sachlich merkwürdigste dieser Mosaiken, dasjenige aus dem a Triclinium Leo's III (um 800), ist bei seiner Uebertragung an die Capelle Sancta Sanctorum (oder Scala sancta) einer ganz neuen, wenn auch genau dem alten Zustand nachgeahmten Zusammensetzung unterlegen. (Die beiden Belehnungen zu den Seiten der Halbkuppel: Christus giebt dem heil. Sylvester die Schlüssel, dem grossen Constantin eine Fahne; S. Petrus giebt Leo III. eine Stola, Carl dem Gr. eine Fahne; die Porträts der letztern haben noch einen Schimmer von Authenticität, sind aber übel gerathen.) — In den nächsten Pontificaten wird von Mosaik zu Mosaik die Arbeit roher und lebloser bis zu unglaublicher Missgestalt. — Man findet sie in und über den Tribunen b von SS. Nereo ed Achilleo, — S. Maria della navicella (817—824), c — S. Cecilia, — und S. Prassede; die drei letztern Bauten aus der Zeit Paschalis I. (817—824); S. Prassede hat auch noch den mosaicirten Triumphbogen mit der merkwürdigen Darstellung des himmlischen Jerusalems und die kleine Capelle (rechts) „Orto del paradiso", deren Inneres völlig mosaicirt ist. — Schon reine Caricaturen: in der d Halbkugel der Tribuna von S. Marco (827—844). —

In Venedig, wo ein stärkerer Verkehr mit Byzanz und ein grösserer Reichthum herrschte als im damaligen Rom, offenbart auch die Mosaikarbeit nicht bloss die Auffassung, sondern auch die zier- e liche und saubere Ausführung der Byzantiner. Die Marcuskirche

---

[1]) Zugleich interessant als Inbegriff sämmtlicher damaligen Schutzpatrone von Mailand. Christus unter einer Glorie thronend, umgeben von Michael und Gabriel, weiter S. Gervasius und S. Protasius, unten in runden Einfassungen S. Candida, S. Satyrus und S. Marcellina; links die Stadt Tours und S. Ambrosius bei der Bestattung des h. Martin; rechts die Stadt Mailand und S. Ambrosius und S. Augustin an Pulten sitzend. — Es dauerte lange, bis aus solchen Elementen Bilder wie Rafaels Madonna di Foligno und heil. Cäcilia oder wie die Sante conversazioni Tizians entstanden.

* In einer Nebencapelle rechts von der Kirche enthält die Kuppel das Brustbild des heil. Satyrus auf Goldgrund, etwas älter als die Mosaiken der Tribuna.

mit ihren mindestens 40,000 Quadratfuss Mosaiken ist bei Weitem das reichste occidentalische Denkmal dieser Gattung.

Sachlich merkwürdig: die stehend gewordenen, rituellen Darstellungen der heiligen Geschichte im byzantinischen Sinn (hauptsächlich an den Tonnengewölben und mehrern Wandflächen des Innern); — die Sammlung von zahlreichen einzelnen byzantinischen Heiligen (hauptsächlich an den Pfeilern und in den Bogenlaibungen); — die legendarische Erzählnngsweise (in der Cap. Zeno, mit der Geschichte des Marcns, und in einer der fünf halbrunden Wandnischen der Fassade, mit der Geschichte der Leiche desselben; hier u. a. die S. 112 erwähnte Abbildung der Kirche; eine andere Geschichte des heil. Leichnams im rechten Querschiff, Wand rechts); — die Tanfen der Apostel nnd die nach besondern Geschäften charakterisirten Engel verschiedenen Ranges (Flachkuppeln der Taufcapelle); — endlich in den Hauptkuppeln der Kirche: das Pfingstfest, wobei die Anwesenden der fremden Nationen nach Tracht nnd Aussehen charakterisirt sind (vordere Knppel); — Christus mit vier Erzengeln, nmgeben von Maria und den Aposteln, ringsum die einzige vollständige Mosaikreihe christlicher Tugenden (mittlere Kuppel); — die Wunder der Apostel etc. (Knppel links).

Dem Styl nach sind es Arbeiten sehr verschiedener Zeit; der Uebersicht zu Gefallen mögen sie hier, wie oben S. 579 ff. die Sculpturen im Zusammenhang genannt werden. Den streng byzantinischen völlig erstorbenen Styl repräsentiren die Mosaiken der sämmtlichen Knppeln (XI. und XII. Jahrh.) mit Ausnahme derjenigen rechts; als das älteste, noch dem X. Jahrh. angehörende Stück gilt der Christus zwischen Maria und Johannes, innen über der innern Thür. — Einen wieder etwas gemilderten und belebten byzantinischen Styl zeigen mit zierlichster Ausführung verbunden: die erwähnten Mosaiken der Cap. Zeno, anch jene eine Wandnische der Fassade, n. m. a. Theile. — Bedeutnngsvoller Gegensatz hiezu: die Mosaiken der Vorhalle, sowohl vor den drei Thüren als auf der linken Seite der Kirche, wichtige Werke des abendländisch-romanischen Styles etwa aus dem XIII. Jahrh. (mit Ausnahme einiger offenbar moderner Zuthaten), die Geschichten von der Weltschöpfung bis auf Moses, in ganz naiv-lebendiger Erzählung. — Wiederum mehr byzantinisch, obwohl erst vom Ende des XIII. und aus dem XIV. Jahrh.: die genannten u. a. Mosaiken der Taufcapelle. — Ungeschickt giottesk: diejenigen der Capella S. Isi-

doro beim linken Querschiff (um 1350). — Um 1430 diejenigen in der
a Capella de' mascoli, von *Michiel Giambono*, [1]) d. h. doch wohl nur die linke Hälfte des Tonnengewölbes; die rechte verräth eine viel vorzüglichere (vielleicht nicht-venezianische) Hand vom Ende des XV.
b Jahrh. — Durch die ganze Kirche zerstreut: Compositionen der *Vivarini*, des *Tizian*, auch viel Späterer. (Die Kuppel rechts; das Paradies am vordern Tonnengewölbe; die meisten Halbrunde der Fassade etc.) — Ein geistiges Ganzes, mit strengen Bezügen, mit poetisch-dogmatischer Entwicklung bieten diese Mosaiken nicht dar, auch wenn man nur die ältesten zusammennimmt. Selbst die Umgebung des Hochaltars hat von jenem System alttestamentlicher Beziehungen auf das Messopfer, die wir im Chor von S. Vitale fanden, nur das Opfer Kains und Abels aufzuweisen [2]).

[Die ganz byzantinische, ja hauptsächlich von Griechen geübte Mosaikmalerei des Normannenreiches hat ihr Hauptdenkmal in den Kirchen Palermo's und der Umgegend hinterlassen. Das wenig organische Verhältniss dieses reichen Schmuckes zur Architektur ward oben, S. 121, angedeutet. Handhabung der Typen, Gewandtheit in der Beherrschung figurenreicher Scenen, sowie die Technik selbst verrathen die geübte byzantinische Schule, von deren Arbeiten sich einzelne einheimische unterscheiden lassen; doch dürften die griechischen und lateinischen Beischriften als solche nicht das Kriterium bilden. Die Reihenfolge der wichtigsten Denkmäler ist nach Crowe
c u. Cavalcaselle: Chorräume der Kathedrale von Cefalù (seit 1148);
d gleichzeitig, aber von geringerer Ausführung, die Capella palatina;
e Fragmente in der Martorana (S. Maria dell' Ammiraglio); der Dom
f zu Monreale, vollendet 1182; schon dem Verfall näher: Die Kathedrale
g von Messina, XIII. Jahrh. — Auf dem Festland gehören hierher die
h sehr ruinirten Mosaiken der neuen Seitentribune im Dom von Salerno (nach 1084) und zur Vergleichung die sehr rohen Wandmalereien von
i S. Angelo in Formis, wenige Miglien von S. Maria di Capua [3]), un-

---

[1]) [Vielleicht Vater und Sohn gleichen Namens, von denen Letzterer die rechte Hälfte ausführte. — Mr.]

[2]) [Noch ganz unter byzant. Einfluss die Mosaiken in den Domen zu Murano und Torcello. — R.]

[3]) [Diese schon 1861 von Crowe und Cavalcaselle beschriebenen Malereien wurden nach neapol. Blättern 1868 „entdeckt" und sollten alsbald „restaurirt" werden, was nach ähnlichen Erfahrungen in Unteritalien ihrem Untergang gleichkommen würde.]

gefähr aus derselben Zeit; letztere fast das einzige malerische Denkmal der Kunstförderung durch Abt Desiderius von Montecassino. — Züge eigenthümlicher künstlerischer Entwickelung wird man in allen diesen Werken allerdings vergeblich suchen; der Eindruck des in hohem Grade prächtigen decorativen Ganzen steht immer in erster Linie; wo die Darstellung der Handlung eigenthümlich lebendig wird, streift die starke Bewegung der doch im Ganzen schematisch aufgefassten Gestalten und das Naturalistische mancher einzelner Geberden immer nahe an das Komische, so namentlich an den Mittelschiffwänden des Domes von Monreale, und man wird immer in den architektonischstrengsten unbewegten Gestalten der Chornischen die besten Leistungen dieser Kunst erblicken.]

Alles in Allem genommen geben gerade diese sorgfältigen spätbyzantinischen Mosaiken Venedigs und Unteritaliens ein merkwürdiges Zeugniss für diejenigen Bedingungen, welche die Kirche Gregors VII. an die Kunst stellte. Die Körperlichkeit Christi und der Heiligen ist zur blossen Andeutung eingeschrumpft, aber diese Andeutung wird mit dem grössten Aufwand des Stoffes und mit der emsigsten Sauberkeit zur Darstellung gebracht. Es soll dem Heiligen die möglichste Ehre geschehen; ihm aber Persönlichkeit oder gar Schönheit zu geben wäre überflüssig, da es auch ohne dieses stark genug auf die Andacht wirkt.

Wahrhaft unzählig sind noch jetzt in Italien die Tafelbilder byzantinischen Styles, hauptsächlich die Madonnen. Die wenigsten freilich stammen aus dem ersten Jahrtausend; weit das Meiste sind Copien nach besonders wunderkräftigen Madonnenbildern und theils erst gegen Ende des Mittelalters, theils auch in ganz neuer Zeit verfertigt; ausserdem ist zu erwägen, dass es noch hin und wieder griechische Gemeinden in Italien giebt, bei welchen die byzantinische Darstellungsweise rituell geblieben ist. — Die eigenthümlichen Lackfarben, die grünen Fleischschatten, das aufgehöhte Gold der Schraffirungen machen diese Malereien sehr kenntlich. Ich weiss nicht näher anzugeben, ob man im Typus der Madonna verschiedene Abarten unterscheidet; schwerlich wird man denselben auf so alte Grundlagen zurückführen können, wie diess beim Christustypus gelungen ist. Die sog. schwarze Mutter Gottes ist kein eigener Typus, sondern aus miss-

verstandener Wiederholung altersgebräunter Madonnen entsprungen. a Das Bild in S. Maria maggiore (Cap. Paul's V.) war einst (IX. Jahrh.) gewiss hell gemalt; neuere Copien aber, zumal wenn sie noch von sich aus nachdunkeln, werden die Vorstellung der tiefsten braunen Hautfarbe erwecken.

Einige besonders instructive byzantinische Tafelbilder finden sich b in der Gemäldesammlung beim Museo cristiano des Vaticans, welche von dem verstorbenen Msgr. Laureani angelegt worden ist und ausserdem eine grosse Menge zum Theil werthvoller kleiner Bilder aus Giotto's Schule und aus dem Anfang des XV. Jahrh. enthält. Da Rom gerade für diese Perioden nur wenig Monumentales aufzuweisen hat, so nimmt man eine solche Ergänzung gerne an. — Daselbst u. a. der Tod des heil. Ephrem, im XI. Jahrh. gemalt von dem Griechen c *Emanuel Tzanfurnari.* — Viele byzant. Tafelbilder auch im Museum von Neapel.

Schliesslich sind noch zwei Kunstwerke zu nennen, von welchen das eine gewiss, das andere wahrscheinlich in Constantinopel selbst d gefertigt wurde. Die Altartafel (Pala d'oro, S. 554, c) im Schatz von S. Marco [1]) zu Venedig (bestellt 976 ?) zeigt auf ihren seit dem XIV. Jahrh. neu zusammengesetzten Goldplättchen eine ziemliche Anzahl Figuren und ganze Scenen in Email; der Styl ist ungefähr derselbe wie in den zuletzt genannten Mosaiken, die Ausführung prächtig delicat; in Ermangluug der Farbennuancen, welche dem damaligen Email nicht zu Gebote standen, sind Lichter und Gewandfalten durch die feinsten Gold-Schraffirungen ausgedrückt. — Sodann e sieht man im Schatz von S. Peter zu Rom die sog. Dalmatica Carls des Grossen, d. h. ein Diaconenkleid wahrscheinlich des XII. Jahrh., welches wenigstens spätern Kaisern bei der Krönung diente. Auf dunkelblauer Seide sind in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche Darstellungen gestickt, vorn Christus in einer Glorie mit Engeln und Heiligen, hinten die Verklärung auf Tabor,

---

[1]) Wo ich sie 1846 sah. Im Jahr 1854 stand eine verdeckte Tafel auf dem Hochaltar selbst, mit einer im Jahr 1345 (von unbedeutenden venezianischen Künstlern der Richtung Giotto's) bemalten Rückseite; ob sie die Pala d'oro enthielt, ist mir nicht bekannt. Letztere gehört eigentlich vor den Altartisch.

anf den Ermeln Christus als Spender der Sacramente. Ein merkwürdiger Ueberrest aus der Zeit, da nicht blos die Kirche, sondern auch der Officiant ganz Symbol, ganz Programm unter der Hülle möglichst kostbarer Stoffe sein musste. [Ueberdem ist als ein Wunder minutiöser Technik zn erwähnen eine Tafel mit Miniaturbildern in Wachs-Mosaik der allerfeinsten Ausführung in der Opera des Domes zu Florenz.] a



Wie in der Architektur und Sculptur, so beginnt auch in der Malerei mit dem zweiten Jahrtausend eine neue Lebensregnng, die sich nach einiger Zeit zu einem Styl gestaltet, welchen wir auch hier den **romanischen** nennen können. (Vgl. S. 97, 557.) Auch hier findet eine Umbildung des längst missverständlich wiederholten Spätantiken im Geist der neuen Zeit statt.

Neben dem in Italien herrschend gewordenen Byzantinismus hatte immer eine verwilderte alteinheimische Knnstübung fortexistirt, hauptsächlich wohl für die Ausschmückung geringerer Kirchen, welche weder Mosaiken noch griechische Künstler bezahlen konnten. Von dieser Knnstübung, welche man im Gegensatz gegen die byzantinische etwa als eine altlongobardische benennen mag, geht nnn die Neuerung aus. Das frühste namhafte Denkmal sind die Wandmalereien meist legendarischen Inhaltes in dem vermeintlichen Bacchustempel S. Urbano alla Caffarella, (vergl. S. 30, c) bei Rom, angeblich vom Jahr 1011. Das Hauptkennzeichen des neuen Styles, die lebhafte Bewegnng nnd die gleichsam mit Anstrengung sprechende Geberde, ist hier schon deutlich vorhanden. Trotz aller Aermlichkeit der Ausführung erwacht doch die Theilnahme des Beschauers; die Kunst improvisirt wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Combinirens. [Aehnliche Fragmente in S. Agnese.] Natürlich mischt sich angelerntes Byzantinisches auch in diese harmlos erzählende Wandmalerei, und ein paar spätere Arbeiten: die Fresken der Vorhalle von S. Lorenzo fuori, [kaum kenntlich unter moderner Restauration] — nnd diejenigen der Capelle S. Silvestro am Vorhof von SS. Quattro coronati, beide vom Anfang des XIII. Jahrh., unterliegen so- b c d e

gar wieder einer mehr byzantinisirenden Manier. [Die 1858 entdeckten
a Malereien der Unter-Kirche S. Clemente, deren Entstehungszeit ungewiss, sind rohe Arbeiten, an welchen einzelne lebendige Züge, z. B. die ein Kind umarmende Mutter, bemerklich sind.] Allein der neue Antrieb war inzwischen schon genug erstarkt, um auch in die monumentale Mosaikmalerei einzudringen. In S. Maria in Trastevere
b enthält die Halbkuppel der Tribuna u. die Laibung des Triumphbogens das erste Hauptwerk des romanischen Styles in Italien (1139—1153); bei aller Roheit der Formen begrüsst man doch gerne die neuen Motive, ja das beginnende individuelle Leben; Christus und Maria zusammen thronend, sein Arm auf ihrer Schulter — diess ist auch im Gedanken unbyzantinisch. (Aus ders. Zeit: oben an der Fassade die Jungfrau zwischen den fünf klugen und fünf thörigten Jungfrauen
c (?) von grosser Steifheit. (Die spätern Mosaiken der Absis s. unten.)
d Auch das Chormosaik von S. Clemente (vor 1150) ist im Figürlichen schon ganz romanisch; das Rankenwerk in der Halbkuppel ahmt jenes prächtige lateranensische Ornament (S. 88, a) nur in andern
e Farben und mit Zuthat vieler kleiner Figuren nach. — [Das Nischenmosaik in S. Francesca Romana ist eine blosse Wiederholung älterer Typen, von hässlicher Ausführung.]

Allein aus geschichtlichen Ursachen oder weil der rechte Künstler noch nicht gekommen war, blieb diese neue römische Richtung einstweilen ohne bedeutende Folge. Den einzigen Kunstaufschwung welcher einigermaassen für die Zeit Innocenz III. und seiner nächsten Nachfolger in Anspruch genommen werden kann, haben wir oben (S. 95, fg.) in den bessern Cosmatenbauten erkannt[1]). Die Malerei schreitet durchaus nicht vorwärts. Rückfälle in den Byzantinismus
f zeigen sich z. B. in der Detailausführung des grossen Nischenmosaiks in S. Paul (seit 1216), welches als eine neue Redaction des im V. Jahrh. dort angebrachten erscheint[2]); — ebenso in jenen soeben S. 739, c, d, genannten Wandmalereien. — An dem Mosaik der Fas-
g sade des Domes von Spoleto, welches 1207 von einem Maler *Solsernus* verfertigt wurde, verbindet sich wenigstens der byzantinische

1) [Deren Mosaikverzierung s. unten, S. 747, d, u. fg.]

2) [Die Detailausführung sehe man an einigen jetzt in der Sacristei aufbewahrten
a Bruchstücken der Mosaiken von der Fassade.] Die Mosaiken über der Nische und gegenüber an der Querschiffseite des Triumphbogens, Arbeiten des XIV. Jahrhunderts, s. unten.

Styl mit einer gewissen Freiheit und Würde, zumal in den Geberden der Maria und des Johannes; Christus hat die jugendliche Bildung wieder erlangt, welche bei den Byzantinern einer Greisenfigur hatte weichen müssen.

Je nach den Gegenden hatte der Kampf der beiden Style einen ganz verschiedenen Verlauf. In Venedig tritt der romanische, wie wir sahen, glänzend auf in den Mosaiken der Vorhalle der Marcuskirche, doch nur um ebenfalls byzantinischen Rückfällen Platz zu machen. In **Parma** enthält das **Baptisterium** in seinen sämmtlichen Fresken (mit Ausnahme der untern, welche unbedeutend giottesk sind) eine der wichtigsten Urkunden des romanischen Styles; von verschiedenen Händen der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. ausgeführt, zeigen sie besonders in den erzählenden Theilen, am Rand der Kuppel, das Eilige und Bewegte, die leidenschaftliche Geberde, welche jenem noch keines physiognomischen Ausdruckes fähigen Styl damals eigen ist. — Einzelne meist ruhige Heiligenfiguren in Fresco, verschieden gemischt aus beiden Stylen, findet man an der Fassade des Domes von Reggio (XII. oder XIII. Jahrh.), — an den Wänden von S. Zeno in Verona (XII. Jahrh., hinter halb abgefallenen Malereien des XIV. Jahrh. hervorschauend), — in der Vorhalle von S. Ambrogio zu Mailand (aus verschiedenen Zeiten), u. a. a. O. — [Im Sacro speco zu Subiaco, dessen malerisches Innere dadurch immerhin einen eigenen Reiz empfängt, ärmliche Wandmalereien des XII. und XIII. Jahrh. sogar mit Künstlernamen. — Vielleicht ist hier ein ächtes Porträt des H. Franciscus (der jugendliche Mönch ohne Wundmale in der Kapelle S. Gregorio daselbst, rechts vom Eingang) — freilich unter mancherlei Uebermalung erhalten.]

Bevor von Toscana die Rede ist, fassen wir noch einmal diese Kunstzustände ins Auge wie sie vermuthlich sich entwickelten. Ein jugendlicher Styl, der Vieles zu erzählen hätte, des Ausdruckes aber nur in beschränktester Weise mächtig ist, taucht neben dem rituell geheiligten Styl auf. Er ist noch nicht auf das Schöne und Holdselige gerichtet, aber er empfindet auch keine Verpflichtung auf das Morose und Ascetische; fast absichtlos gestaltet er seine Figuren jugendlich. Ebensowenig ist für ihn ein Grund vorhanden, in der bekannten Aufeinanderfolge byzantinischer Stellungen und Gewandmotive, in den

bestimmten Typen heiliger Geschichten u. s. w. eine absonderliche Heiligkeit anzuerkennen; er giebt Alles nach seinen eigenen Antrieben und schafft dabei von sich aus naturgemässere Stellungen, rundfliessende Gewandung, neue hastige Züge des Lebens. Man lässt ihn an dieser und jener Kirchenwand mit seinen paar Leimfarben gewähren. Aber die Mosaicisten, welche ihre Technik und den byzantinischen Styl für unzertrennlich halten mochten, müssen es eines Tages erleben, dass der neue Styl sich einer der römischen Patriarchalkirchen bemächtigt und ebenfalls in Mosaik zu arbeiten anfängt. Von da an scheint ein wahrer Kampf begonnen zu haben; die byzantinisch Gesinnten behaupten theils mit aller Macht ihren Schlendrian, theils nehmen sie den neuen Styl in die Lehre, vermischen ihn mit dem ihrigen, suchen ihm seine wahre keeke Physiognomie zu nehmen. In den genannten Werken von Parma und Venedig taucht er ungebändigt wieder empor, allein daneben behauptet sich auch der Byzantinismus, sowohl in seiner schroffen Gestalt als auch mit einzelnen Concessionen; sein völliger Sturz tritt erst durch die Schule Giotto's ein. Was ihn so lange aufrecht hielt, war wesentlich seine Verbindung mit der vornehmsten, heiligsten Gattung der Malerei, mit dem Mosaik. Erst als dieses selber zwar nicht seine Fortdauer aber doch seine Herrschaft unwiederbringlich einbüsste, als ganz Italien sich an Fresken zu begeistern im Stande war, — da erstarb auch der byzantinische Styl.

In Toscana besass er gerade zu Anfang des XIII. Jahrh., als die höhere Blüthe des Landes (Pisa ausgenommen) erst begann, das unläugbare Uebergewicht. Das Verdienst der toscanischen Maler der nächstfolgenden Zeit, mit welchen man einst nach Vasari's Vorgang die Kunstgeschichten zu beginnen pflegte, bestand auch nicht sowohl in einem sofortigen Umsturz dieses Styles, als in einer neuen Belebung desselben; innerhalb der byzantinischen Gesammtauffassung wird das Einzelne freier, lebendiger und schöner, bis endlich die Hülle völlig gesprengt ist.

[Die Bedeutung von Siena für die früheste Entwickelung ist zweifelhaft geworden, seitdem die Jahrzahl 1221 auf der grossen a Madonna des *Guido da Siena* in S. Domenico (2. Cap. links vom Chor) als die Fälschung eines etwa 50 Jahre jüngern Datums betrachtet

wird. Der Anfang von Lieblichkeit und, namentlich in der Stellung des Kindes, ein Gefühl für Linien und eine lebendige Zeichnung wären nur in der frühen Epoche gegenüber dem in Siena herrschenden Byzantinismus, wie ihn die ältesten Werke der dortigen Akademie zeigen, ein Verdienst gewesen. (Crowe und Cavalcaselle erklären überdies die Fleischtheile dieses Bildes für eine Uebermalung des XIV. Jahrh.). — Die gleichzeitigen Bilder in den dortigen Kirchen und in der Akademie stehen der Madonna des *Guido* entschieden nach. Der Specialforscher findet in den bemalten Einbanddecken von Rechnungsbüchern des XIII. Jahrh. (Akademie) Werke mit Künstlernamen, welche eben nur von localer Bedeutung sind. a b

Auch in Arezzo und Pisa dürfen die von Vasari als die ersten Vertreter der Erneuerung genannten *Margaritone von Arezzo* (geb. um 1236) und *Giunta da Pisa*, welcher seit 1220 in Assissi gemalt haben soll, keine höhere Bedeutung für die Kunstentwickelung in Anspruch nehmen. — *Giunta's* abstossender Crucifixus in S. Ranieri e Leonardo; die gleichzeitigen überaus schwachen Malereien in S. Piero in Grado, eine halbe Stunde seewärts von Pisa, u. A. beweisen, dass das Streben des grossen Bildhauers *Niccolò Pisano* (S. 562) in der Malerei seiner unmittelbaren Vorgänger zu Pisa keinerlei Vorbild oder Anregung fand. Von den *Giunta* zugeschriebenen Arbeiten in S. Francesco zu Assissi wird unten im Zusammenhang die Rede sein.] c d

In Florenz war die Ausschmückung des Baptisteriums die Hauptaufgabe für die erste Hälfte des XIII. Jahrh. und noch für Jahrzehnde weiter. Die Chornische, seit 1225 von einem Mönch *Jacobus* mosaicirt, enthält eine vorzüglich bedeutende Neuerung; kniende Figuren auf korinthischen Capitälen sind als Träger des Mittelbildes angewandt, einer der frühsten rein künstlerischen Gedanken, denn wenn diese Träger auch einen symbolischen Sinn haben mögen, so functioniren sie doch hauptsächlich der bessern Raumvertheilung zu Liebe, von der die byzantinische Kunst, im ausschliesslichen Dienst der Tendenz, gar keine Notiz genommen hatte; sie sind die Urväter der Trag- und Füllfiguren der Sistina. Im Kuppelraum selbst ist der grosse Christus von dem Florentiner *Andrea Tafi* (geb. nach 1250, gest. nach 1320) innerhalb der byzant. Umrisse eine sehr bedeutende, neu und würdig belebte Gestalt. Die concentrischen Streifen mit biblischen Geschichten und Engelchören, welche den Rest der Kuppel einnehmen, verrathen vier bis fünf verschiedene Hände; einiges ist e f

rein byzantinisch und darf wohl am ehesten dem Griechen *Apollonius* zugeschrieben werden, welcher, nach Vasari, aus Venedig herübergekommen war; anderes ist rein romanisch und erinnert an das Bapt. von Parma; wieder anderes ist von gemischtem Styl. [Das Meiste durch Restauration seines ursprünglichen Charakters beraubt.] Ausserdem lernt hier die Mosaikmalerei der Architektur dienen an Friesen, Balustraden u. a. Bautheilen.

In die Zeit der Krisis, welche sich an diesem Denkmal verewigt, fiel nun die Jugend des Florentiners *Cimabue* (1240? bis nach 1302). Von einem durchgehenden Gegensatz gegen die Byzantiner ist gerade a bei ihm am wenigsten die Rede; noch in seinem letzten grossen Werk, dem Christus zwischen Maria und Johannes d. T. in der Halbkuppel des Domchores von Pisa, fügt er sich fast ganz der gewohnten Auffassung. Allein innerhalb dieser Schranken fängt Schönheit und Leben sich zu regen an. Seine zwei grossen Madonnenbilder machten b Epoche in der christlichen Kunst. Das eine, jetzt in der Akademie zu Florenz, erreicht zwar in der freien und geschickten Schiebung der Hauptfiguren noch nicht den Guido von Siena, aber es zeigt hauptsächlich in den Köpfen der Engel, dass der Meister von den Ursachen und Elementen menschlicher Anmuth schon ein klares Bewusstsein c hatte. Das andere, in S. Maria novella (Cap. Ruccellai, am rechten Querschiff) ist ungleich vorzüglicher und unbefangener; hier erwacht bereits ein eigentlicher Natursinn, der sich mit conventioneller Bezeichnung eines abgeschlossenen Kreises von Dingen nie mehr zufrieden geben wird. [Man begreift beim Anblick dieser grossen Tafel vollkommen den überwältigenden Eindruck den dieselbe, gleich einer Erscheinung von oben, auf die Zeitgenossen gemacht haben muss. Es findet sich darin so wenig auch dem heutigen Gefühl, und sogar dem unvorbereiteten und uneingeweihten Auge Widersprechendes, dass kaum ein Altarbild der spätern Zeit an erhabener Wirkung, ergreifender Verschmelzung von Hoheit und Anmuth diesem gleichgestellt werden dürfte. — Mr.] [1]) — Aber sein ganzes Können offenbarte C. erst in den Fresken der Oberkirche S. Francesco zu Assisi. Leider sind dieselben sehr zerstört, so dass jedes einzelne Bild eine

[1]) [Alle dem *Cimabue* sonst zugeschriebenen Tafelbilder gelten für unächt. — Die h. Cäcilia mit Scenen ihres Martyriums (Uffizi, Nr. 2) ist von viel zu freier Bildung für ihn.]

besondere Anstrengung der Phantasie verlangt. [Nach den sehr sorgfältigen Untersuchungen von Crowe und Cavalcaselle haben wir in den Wandgemälden zu Assisi eine fortlaufende Reihenfolge vor Augen, in welcher sich die Entwickelung der Kunst von *Cimabue's* unmittelbaren Vorgängern an bis zu *Giotto* verfolgen lässt. Dieselben unterscheiden folgende Gruppen: 1) Das Mittelschiff der Unterkirche: Leben Christi und des h. Franciscus (bei Vasari fälschlich *Cimabue*) von einem rohen Meister, etwa wie der von S. Piero in Grado; in der Oberkirche: 2) Das südliche Querschiff, an der Westwand die Kreuzigung wahrscheinlich von *Giunta Pisano*, und von demselben alterthümlich schwachen Styl die Reste an derselben und der Südwand; hier die geringen Spuren einer Kreuzigung Petri und einer phantastischen Scene des Simon Magus, welchen Dämonen in der Luft umherzerren; 3) die Malereien im Chor, Scenen aus dem Leben der Maria, von ungewissem Ursprung und den Uebergang bildend zu den besseren, dem *Cimabue* nahestehenden Malereien des nördlichen Querschiffs: Reste eines thronenden Christus, eines Thrones mit den Evangelistensymbolen, und geflügelten Skeletten. 4) Von *Cimabue* selbst: eine Madonna mit 4 Engeln mitten unter den giottesken Bildern auf der Westwand des südl. Querschiffs der Unterkirche. 5) Die drei figurirten Gewölbmalereien der Oberkirche; im Querschiff die vier Evangelisten mit Engeln, jeder sitzend schreibend, gegen eine thurmreiche Stadt geneigt, sehr zerstört, im Styl des nördlichen Querschiffs; im 3. Gewölbfeld vom Portal aus gerechnet die oben S. 129 a ihrer decorativen Bedeutung wegen erwähnte Malerei: Rundbilder Christi, der Maria und zweier Heiligen, auf Engel vom Victorientypus gestützt, mit Festons eingefasst, die aus Gefässen hervorwachsen, welche von nackten Genien getragen werden; im ersten Kreuzgewölbe vom Portal an die vier Kirchenväter, welche ihren Schreibern dictiren; die beiden letzten Gewölbe in einem entwickelteren Styl, lebhaft gefärbt und von der Auffassung welche an die römischen Mosaiken des *Rusutti* und *Gaddo Gaddi* (s. unten) erinnert. Ferner 6) die zwei oberen Reihen Wandbilder des ganzen Langhauses mit sechszehn Geschichten des alten und sechszehn des neuen Testamentes, dazu die Eingangswand mit Himmelfahrt und Pfingstfest unter den Medaillons von S. Petrus und Paulus. Diese fast völlig ruinirten Werke, von denen Vasari namentlich die letztern zum Preise des *Cimabue* hervorhebt, wahrscheinlich

a b c d e f

von mehreren Händen unter C.'s Einfluss. Energische Bewegungsmotive, neue und lebendige Entwickelung der Handlungs-Momente unter bedeutungsvoller Mitwirkung der Gruppirung ist daran ebenso wahrzunehmen als das Auftreten einzelner trivialer und derber Züge, welche man erst in der Schule *Giotto's* zu suchen pflegt. Endlich 7) die untere Reihe Wandbilder des Langhauses, das Leben des h. Franz; eine der ausführlichsten cyklischen Darstellungen der wunderreichen Legende. In der Technik wie in der künstlerischen Auffassung am Anfang dieser Bilderreihe (abgesehen vom ersten Bilde) erkennt man den unmittelbaren Anschluss an die oberen Cyklen; im Fortgang der Darstellung den Uebergang zur Kunstweise *Giotto's,* welcher die fünf letzten Bilder und das erste des Cyclus so nahe stehen, dass nur er selbst, allerdings in der Periode jugendlichen Strebens und verhältnissmässig geringer technischer Erfahrung als Urheber genannt werden kann.]

Die Umgebung *Cimabue's* war in der Anerkennung des Neuen, a welches er repräsentirte, getheilter Ansicht. Der unbekannte Verfertiger des Tribunenmosaiks von S. Miniato bei Florenz (1297 ?) zeigt sich als verstockten Byzantiner; das Erwachen des Natursinns beschränkt sich auf die Thierfiguren, welche den grünen Wiesenboden seines Bildes bevölkern [jetzt ganz erneuert, wobei der ursprüngliche Charakter völlig verloren gegangen ist]. — Dagegen verräth *Gaddo* b *Gaddi's* Lunette mit Mariä Krönung innen über dem Hauptportal des Domes trotz der vollen byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck, welchen *Cimabue's* Madonnen hervorgebracht hatten. — Schon c mehr gegen *Giotto's* Art neigen die Mosaiken der Querschifftribunen im Dom von Pisa. (Verkündigung und Madonna mit Engeln.)

Um dieselbe Zeit offenbart auch die Schule von Siena ihre künftige Richtung.

Gleichzeitig mit Diotisalvi trat hier *Duccio* auf, von welchem d das grosse Altarwerk (1308—1310) herrührt, das jetzt getrennt im Dom (an beiden Enden des Querschiffes) aufgestellt ist; links die Madonna mit Engeln und Heiligen, rechts die Geschichten Christi auf vielen kleinern Feldern [1]. Wenn die Hervorbringung des Einzelschönen das höchste Ziel der Malerei wäre, so hätte Duccio das XIII.

[1] [Die Predellen-Bilder in der Sacristei.]

und das XIV. Jahrhundert, selbst Orcagna nicht ausgenommen, überholt. Es muss ihn sehr beglückt haben, als er vor seinen erstaunten Zeitgenossen die Schönheit des menschlichen Angesichtes und die abgewogene Anmuth holder Bewegungen und Stellungen aus eigenen Mitteln (nicht nach antiken Vorbildern wie *Niccolò Pisano*) wiederzugeben vermochte. Seine Technik aber ist noch die der Byzantiner und in den geschichtlichen Compositionen hat er, genau betrachtet, mehr die üblichen Motive derselben mit seinem Styl vom Tode auferweckt als neue geschaffen. — Wie viel oder wenig er ausser diesem Altarwerk schuf, immerhin hat er für ein Jahrhundert der Schule seiner Vaterstadt den Ton angegeben. — [Von seinem Zeitgenossen *Ugolino* ist Nichts Sicheres in Italien, seitdem ihm das Altarbild von Orsanmichele abgesprochen ist. — Von *Segna* ein Altarbild in Castiglione Fiorentino.] a

---

In Rom zeigt sich um diese Zeit ein ganz bedeutender und eigenthümlicher **Aufschwung**, der uns ahnen lässt, dass die Kunstgeschichte eine wesentlich andere Wendung würde genommen haben ohne die Katastrophe, welche den päpstlichen Stuhl für 70 Jahre an die Rhone versetzte. Zwischen 1287 und 1295 fertigte der Mönch *Jacobus Torriti* die grossen Mosaiken der Altartribunen im Lateran und in S. Maria b maggiore. Das erstere ist noch einförmig und zerstreut in der Anordnung, aber im Ausdruck der begeisterten Anbetung schon ganz bedeutend. [Crowe und Cavalcaselle halten es für eine ältere von *Torriti* nur restaurirte Arbeit; den Streifen zwischen den Fenstern ebenfalls für Arbeit eines Meisters (des links abgebildeten Mönches) vor T.'s Zeit.] Das Letztere ist eine der grössten vorgiottesken c Leistungen, vorzüglich was die Gruppe im blauen, goldgestirnten Mittelrund betrifft; während Christus die Maria krönt, hebt sie, anbetend und zugleich bescheiden abwehrend, die Hände auf. Zu der schönen, schwungvollen Formenbildung kommt dann noch, hauptsächlich in den an Cimabue erinnernden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck, und in der Anordnung des Ganzen jene seit Cimabue wieder völlig erweckte hohe und decorative Fülle und Freiheit. — [Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Mosaiken der *Cosmaten*, deren Thätigkeit in Architektur und Sculptur (S. o. S. 94 fg. 162 fg.) so hervorragend war. Von *Jacob* ein Brustbild des Heilandes von d einfachen Formen über der rechten Seitenthür in der Vorhalle der

Kirche zu Cività Castellana und das kleine Bild des Heilandes zwischen zwei Sclaven, auf den Orden der Trinitarier bezüglich, an dem jetzt zur Villa Mattei auf dem Caelius gehörigen Portal; von *Johannes* die Madonna am Grabmal Durand in S. Maria s. Minerva und des Cardinal Consalvo in S. Maria maggiore (s. oben S. 164 g. h.), würdig und anmuthig in gleichem Grade. — Aus der Schule der Cosmaten dürfte der *Petro Cavallini* hervorgegangen sein, welchem Vasari die unteren Mosaiken in der Tribuna von S. Maria in Trastevere: die Einzelbilder aus der Geschichte Christi und der Maria, zuschreibt. Hier wie in der ähnlich stilisirten Tribune von S. Crisogono (das Fragment einer Madonna zwischen S. Chrysogonus und S. Jacobus) erkennt man den Uebergang zur Kunstweise Giotto's.] — Die erzählenden Mosaiken der alten Fassade von S. Maria maggiore (bequem sichtbar in der obern Loggia der neuern), gegen 1300 von *Philippus Rusutti* verfertigt, sind zwar nicht sehr geistreich erfunden, aber wiederum merkwürdig durch die freie, hier an Pompejanisches erinnernde Vertheilung in eine bauliche Decoration. [Die unteren Reihen vielleicht von *Gaddo Gaddi*, dem Vasari das Ganze zuschreibt. Crowe und Cavalcaselle finden sie den Gewölb-Bildern in der Oberkirche zu Assisi (s. o. S. 745, e) verwandt.]

Während in diesen römischen Arbeiten der Byzantinismus schon nahezu überwunden erscheint, herrscht er aber in Neapel noch weiter. Das schöne Mosaik einer Madonna mit zwei Heiligen in S. Restituta (eine der Cap. links) zeigt diesen Styl (um 1300) in einer ähnlichen edeln Weise belebt wie etwa bei Cimabue. — Von einem Zeitgenossen des letztern, *Tommaso degli Stefani* (1230—1310), war eine Capelle des Domes (Cap. Minutoli, am rechten Qnerschiff) ausgemalt; alte und neue Uebermalungen haben jedoch dem Werke seinen Charakter völlig genommen.

Diejenige erste grosse Blüthe der italienischen Malerei, welche mit der gothischen Gesammtkunst parallel geht und welche wir auch in diesem Gebiete als gothischen Styl bezeichnen, hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äussern Vortheil voraus; sie ist nicht eine blosse Dienerin der Architektur, sondern besitzt ein unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur

Verfügung, die ihr im Norden wenigstens in Hauptkirchen nicht gegönnt wurden und mit welchen wesentlich auf sie gerechnet war. Die Malerei als Gattung zieht den grössten Genius des Jahrhunderts an sich, *Giotto*. Die Stellung, welche sie gegenüber den übrigen Künsten schon im XIII. Jahrh. behauptet, wird durch Seine Leistungen glänzend erweitert; das Vorurtheil zu Gunsten monumentaler Bilderkreise in Fresco, welches Er und die Seinigen so sehr verstärkten, bildet für alle Folgezeit den festen Boden, ohne welchen auch Rafael und Michelangelo nicht die Aufgaben angetroffen hätten, in welchen sie sich am grössten erwiesen.

Giotto lebte 1276—1337. Von seinen wichtigsten Schülern und nähern Nachfolgern, meist Florentinern, sind zu nennen: *Taddeo Gaddi* (geb. um 1300, st. 1366); *Giottino* (eigentlich *Tommaso di Stefano*, 1324 bis nach 1395?); *Giovanni da Melano* (d. h. Mailand); *Andrea Orcagna* (oder *Orgagna*, entweder ein besonderer Beiname, Goldwechsler, oder zusammengezogen aus Arcagnuolo, eigentlich *Andrea di Cione*, starb in oder bald nach 1368); dessen Bruder *Bernardo;* ferner *Agnolo Gaddi* (st. 1396): *Spinello Aretino* (st. 1410); *Antonio Veneziano; Francesco da Volterra* (beide gegen Ende des XIV. Jahrhunderts im Composanto zu Pisa thätig); *Niccolò di Pietro* u. a. — Einstweilen nehmen wir auch diejenigen Maler mit hinzu, welche im Camposanto zu Pisa neben den Genannten thätig waren, die Sienesen *Ambrogio* und *Pietro di Lorenzo*, welchen wir in ihrer Heimathschule wieder begegnen werden.

Wir zählen nun die wichtigsten Werke nach den Orten auf, jedesmal mit Angabe derjenigen Meister, welchen sie die Tradition zuschreibt. Wo es wesentlich ist, die Controversen über diese Benennungen zu kennen, möge diess in Kürze angedeutet werden. Auch einige der wichtigern Altarbilder sind dabei mit zu nennen.

PADUA.

Die Capelle S. Maria dell' Arena; das Innere ganz mit den Fresken *Giotto's* bedeckt. (Seit 1303, also sein frühestes grosses Werk.) Das Leben der Jungfrau und die Geschichte Christi in vielen Bildern; am Sockel grau in grau die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster; an der Vorderwand das Weltgericht. [Die Wandmalereien im Chor von einem schwachen Nachfolger; auch an dem Weltgericht einige Partien von Schülerhand. — Cr. u. Cav.] a

(Bestes Licht: Morgens.) [Spuren von Malereien *Giotto's* in einer Halle nahe der Sacristei des Santo. — Im Todtenhaus der Eremitani eine Madonna giottesken Styls.]

RAVENNA.

S. Giovanni Evangelista. Das Gewölbe der 4. Capelle links: je ein Kirchenvater und Evangelist an umfänglichen Pulten in den vier Feldern; [von *Giotto.* — Cr. u. Cav.]

FLORENZ.

a S. Croce. Im Chor: *Agnolo Gaddi,* Geschichten des wahren Kreuzes.

In den zehn Capellen zu beiden Seiten des Chores:

1. Cap. rechts (kleinere Cap. Bardi): Geschichten des heiligen Franciscus, durch Bianchi's Kühnheit und Pietät in den letzten Jahren dem *Giotto* zurückgegeben, dessen Werk sie ursprünglich waren. Auf dem Altar, stets verdeckt, die dem *Cimabue* zugeschriebene Gestalt des heil. Franciscus, [eher von *Margaritone d'Arezzo*].

2. Cap. rechts (Cap. Peruzzi): die Geschichten Johannes des Ev. (rechts) und Johannes des Täufers (links), seit 1863 völlig blossgelegt, von *Giotto.*

3. Cap. rechts: halb erloschene Darstellung vom Kampfe S. Michaels und des himmlischen Heeres mit dem Drachen, grossartig gedacht; der Urheber unbekannt.

4. Cap. links (Cap. dei Pulci): *Bernardo Daddi*, Marter der HH. Stephanus und Laurentius.

5. Cap. links (Cap. S. Silvestro): *Giottino*, rechts drei Wunder des heil. Sylvester; links Grabnischen mit den nicht unbedeutenden Fresken eines Weltgerichts und einer Grablegung. [Wahrscheinlich von *Taddeo Gaddi.*]

b Am Ende des rechten Querschiffes: die grosse Cap. Baroncelli: Altarbild von *Giotto;* Fresken mit dem Leben der Maria von *Taddeo Gaddi*, von demselben die Figuren am Gewölbe. (Die Mad. della cintola an der Wand rechts ist von *Bastiano Mainardi.*) Die Malereien Taddeo's sind von den wichtigsten der Schule, deren Gruppirungs- und Gewandungsmotive hier ganz besonders schön und furchtlos gehandhabt sind.

In der rechts anstossenden Cap. del Sagramento oder Castellani: am Gewölbe die Evangelisten und dic Kirchenlehrer, [an den Wandflächen, erst 1868/69 von der Tünche befreit, rechts: Scenen aus dem Leben des h. Nicolaus und Johannes d. T.; links: des Ev. Johannes nnd des h. Antonius; *Agnolo Gaddi.* — Cr. und Cav.]

Im Gange vor der Sacristei: u. a. ein ausgeschnittenes Crucifix, angeblich von *Giotto.* a

In der Cap. Medici am Ende dieses Ganges: eine Anzahl Altarbilder des XIV. Jahrhunderts. b

In der Sacristei: an der Wand rechts die Scenen der Passion, wahrscheinlich von *Niccolò di Pietro Gerini*; die untern weisen auf einen energischen, aber etwas verwilderten Giottesken; oben sehr schön die knieenden Jünger und Engel um den Auferstandenen. – In der Altarkapelle (Rinuccini) der Sacristei: das Leben der Magdalena und das der Maria, nebst den Gewölbemalereien und dem Altarbild, dat. 1379, aus der Schule der *Gaddi.* (Von Vasari zu kühn dem *Taddeo* zugeschrieben.) [Sicher von *Giovanni da Melano.*] c d

In dem ehemaligen Refectorium des anstossenden Klosters (jetzt Magazin der im Kloster befindlichen Bureaux): ein grosses, im Ganzen wohl erhaltenes Abendmahl von *Giotto.* Eines der reinsten und gewaltigsten Werke des XIV. Jahrhunderts, bei dessen Anblick ich mich immer vergebens gefragt habe, wesshalb man es so beharrlich dem Giotto abspreche, ohne doch einen andern Meister dafür nennen zu können. Darüber: die Kreuzigung, der Stammbaum der Franciscaner und einige Scenen aus der Legende des heil. Franz und h. Ludwig, von geringern Händen. [Crowe und Cavalcaselle schreiben das Abendmahl dem *Taddeo Gaddi* zu; die Kreuzigung dem *Niccolò di Pietro Gerini.*] e

(Fast alle diese Fresken haben Morgens das beste Licht.)

S. Maria novella. Cap. Strozzi, am Ende des linken Querschiffes: des Weltgericht (hinten), das Paradies (links) und das Altarbild (1357) von *Andrea Orcagna;* die Hölle (rechts) von dessen Bruder *Bernardo.* Das Paradies bezeichnend als die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen in der Gesichtsbildung, welche die Schule erreicht hat. f

Chiostro verde: Die ältern Theile der grün in grün gemalten Geschichten der Genesis. (Die spätern von *Paolo Uccello.*) g

a Anstossend an diesen Kreuzgang: Die berühmte Capella degli Spagnuoli, ausgemalt nach 1322 bis nach 1355, laut Vasari von *Taddeo Gaddi* und *Simone di Martino* von Siena, welchen man sie gegenwärtig aus Gründen abspricht. [Nach Crowe und Cavalcaselle die Deckenbilder des Schiffs der Apostel, der Auferstehung und der Ausgiessung des h. Geistes, wahrscheinlich nach *Taddeo's* Composition von *Antonio Veneziano*, die Himmelfahrt von einem schwächeren Schulgenossen, ähnlich dem Heiland in der Vorhölle auf der Nordwand, welche Vasari dem *Simone* zuschrieb. Die Wandbilder scheinen einen gemeinsamen florentiner und sieneser Einfluss zu verrathen und gleichen im Styl den im Camposanto zu Pisa dem *Simone* zugeschriebenen Werken (obere Reihe des Lebens des h. Ranieri) wahrscheinlich von *Andrea da Firenze*.] Ein Hauptdenkmal der Schule, in Beziehung auf die Zusammenstellung des Ganzen, auf den Reichthum der Composition in den biblischen Scenen und auf die Allegorik in den beiden grossen Seitenbildern; dem „Triumph des heil. Thomas von Aquino" und der „streitenden und triumphirenden Kirche". (Bestes Licht: 10—12 Uhr.)

Ausser geringern Ueberresten in verschiedenen Räumen des b Klosters: im sog. alten Refectorium eine thronende Madonna mit vier Heiligen, mehr sienesisch als florentinisch, und:

c In einem kleinen gewölbten Gemach der Farmacia rohe Passions-Fresken des *Spinello Aretino*. [Eingang von der Via della Scala.]

d [Im Grabgewölbe der Strozzi unter der Capella degli Spagnuoli: Kreuzigung, Anbetung des Kindes, Evangelisten und Propheten von *Giottino*.]

e S. Miniato al monte. Ausser mehrern geringern Ueberbleibseln an den Wänden der Kirche:

f Die von *Spinello* mit den Geschichten des heil. Benedict ausgemalte Sacristei [um 1385].

g Carmine. Im Kreuzgang: Madonna zwischen Heiligen, darunter die Stifter, schönes Fresco, wahrscheinlich von *Giovanni da Melano*. — In der Sacristei: etwas flüchtige Wandmalereien des Lebens der h. Cäcilia; im Stil der *Bicci*.

h S. Felicità, Anbauten hinten rechts: in einem alten Capitelsaal der Gekreuzigte mit den Seinigen, in einem nahen Gang eine Annunziata; letztere beinahe Orcagna's würdig.

[5. Altar rechts: Madonna, thronend zwischen Heiligen, fünftheiliges Altarwerk von *Taddeo Gaddi.*]

[In der Sacristei eines der grossen Crucifixe, wahrscheinlich *Giotto.*]

a Ognissanti, in der Sacristei: Fresco eines Ungenannten, der Gekreuzigte mit Engeln, Heiligen und Mönchen.

b S. Ambrogio. Zweiter Altar rechts: Säugende Madonna mit zwei Heiligen, von *Agnolo Gaddi* (?)

Dritter Altar rechts: Kreuzabnahme, von *Giottino.*

c Bigallo. Im Zimmer des Cassiers: Fresken von dreierlei Händen, darunter eine Misericordia von *Giottino* (?); das naive Bild der Waisenkinder ist von einem zurückgebliebenen Giottesken des XV. Jahrh. *Ventura di Moro.* [1])

d Dom. Die Apostel und Heiligen unter den meisten Fenstern des ganzen Kapellenkranzes, ebenfalls von einem der spätesten Giottesken, *Lorenzo di Bicci.* — An einem der vordern Pfeiler das schöne, spätgiotteske Bild des heil. Zenobius.

e S. Maria la nuova. Aussen neben der Thür die beiden Ceremonienbilder vom Sohn des genannten Lorenzo Bicci, *Bicci di Lorenzo*, stark erneuert.

f Orsanmicchele. Im Tabernakel Orcagna's das sehr schöne Gnadenbild sonst dem *Ugolino da Siena* zugeschrieben, mehr florentinisch als sienesisch. (Erste Hälfte des XIV. Jahrh.) [Nach Cr. und Cav. eher *Don Lorenzo Monaco.*]

g Pal. del Podestà, (Bargello), jetzt Museo nazionale. In der Kapelle: die Fresken *Giotto's*; an den Seitenwänden Scenen aus der Legende der heil. Magdalena, über dem Eingang die Hölle, gegenüber das Paradies mit den berühmten Bildnissen Dante's, des Brunetto Latini und Corso Donati. [Alles sehr zerstört durch ehemalige Ueberweissung und Einbau eines Zwischenstockes. Die Restauration ist älter und nicht so vorzüglich als die neuere der decorativen Malereien des Palazzo; namentlich Dante's Porträt ganz verdorben.]

h Einzelne Reste von Fresken, auch Staffeleibilder, in verschiedenen Kirchen; mehrere der letztern in der Certosa (ältere Seitenkirche).

[Die wichtigsten grösseren Altarwerke in den Uffizien: Nr. 6. Christus am Oelberg, giottesk, vielleicht *Lorenzo Monaco*; Nr. 7.

[1]) [Der auf Grund von Urkunden als Urheber genannte *Piero Chelini* war der Decorationsmaler.]

Trauer um den Leichnam Christi; wahrscheinlich vom Maler der Waisenkinder im Bigallo; ohne Nr.: das kostbare Altarbild des *Giovanni da Melano* aus Ognissanti.

In der Accademia delle belle Arti: Saal der grossen Gemälde Nr. 4 fg.: die Sacristei-Schrankthüren aus S. Croce, nach *Giotto's* Compositionen von *Taddeo Gaddi*: Nr. 15: Thronende Madonna von *Giotto*. Nr. 31 (angeblich Taddeo Gaddi) die grosse Grablegung von *Niccolò di Pietro Gerini*. Nr. 30: die Verkündigung, von *Lorenzo Monaco*. Nr. 33 Madonna mit Engeln und Heiligen von *Agnolo Gaddi*. — Cr. u. Cav.]

PISA.

a Das Camposanto. Von der Capelle an der östlichen Schmalseite an gerechnet folgen auf einander:

Himmelfahrt, Auferstehung und Passion, sehr übermalt. [Nach Vasari von dem urkundlich nirgends nachweisbaren *Buffalmaco*, dem er die verschiedenartigsten Werke, u. A. auch Pietro di Puccio's Genesisbilder zuschreibt. — Crowe und Cavalcaselle finden darin eine schwache Hand vom Ende des XIV. Jahrhunderts, im Styl nächst verwandt mit den sienesischen Bildern an der Südwand.]

b Südwand. Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle. [Die berühmten dem *Orcagna* (und seinem Bruder *Bernardo*) zugeschriebenen Bilder; nach Crowe und Cavalcaselle von einem Sienesen, welcher sich von den Lorenzetti's nicht unterscheidet.]

Das Leben der Einsiedler in der Thebais (ca. 1340—50) von *Ambrogio* und *Pietro Lorenzetti* (auch *di Lorenzo*, bei Vasari missverständlich *Laurati*) von Siena.

Die drei obern Bilder der Geschichten des heiligen Ranieri. [Nach Vasari von *Simone von Siena*, urkundlich 1377 von einem *Andrea da Firenze* vollendet, dessen Styl jedoch wesentlich nach der Seite der sieneser Meister neigt]; so sind einzelne Engel- und Frauenköpfe ganz sienesisch; vielleicht auch das Ungeschick in der Anordnung.

Antonio Veneziano: Die drei untern Bilder (1386—87).

Spinello Aretino: drei Bilder mit den Geschichten der HH. Ephesus und Potitus (1391).

Francesco da Volterra (ehemals dem *Giotto* beigelegt); die vorzüglich geistvollen Geschichten Hiobs (1370 fg.)

Nordwand. *Pietro di Puccio* (ehemals dem *Buffalmaco* zugeschrieben, jedenfalls nicht von dem obenerwähnten Maler der Passionsbilder): Gott als Welterhalter, und die Geschichten der Genesis bis zum Opfer des Noah; sowie auch die Krönung Mariä über dem Eingang einer Capelle dieser Seite. (Die übrigen Geschichten des alten Testamentes, von *Benozzo Gozzoli*, sind unten zu erwähnen.) a

In S. Francesco: das Gewölbe des Chores, mit den je zu zweien gegeneinander schwebenden Heiligen und den allegorischen Figuren der Tugenden, von *Taddeo Gaddi* (1342). b

Im Capitelsaal die sehr zerstörten, ausgezeichneten Passionsscenen des *Nic. di Pietro Gerini* (1392); an der Decke Halbfiguren in Medaillons. c

In S. Caterina, 3. Altar links, eine Glorie des heil. Thomas, von *Francesco Traini*, welchen Vasari Orcagna's besten Schüler nennt. d

In S. Martino, Fresken des XIV. Jahrh. in einer Nebencapelle rechts und über dem Chor der Nonnen. e

Alte Bilder in S. Ranieri, in der Sammlung der Akademie [*Traini's* S. Dominicus] und in Privathänden. f

PISTOJA.

In S. Francesco al Prato ist das Gewölbe der Sacristei mit vier Heiligen zwischen guten Gurtverzierungen bemalt, etwa in der Art des *Niccolò di Pietro*. g

Der anstossende Capitelsaal enthält Fresken von verschiedenen Händen, u. a. von *Puccio Capanna;* das Gewölbe ganz der Verherrlichung des heil. Franciscus gewidmet; an der Hauptwand Christus am Kreuz, welches in Baumzweige mit Heiligenfiguren ausgeht etc. h

PRATO.

Im Dom (Pieve) gleich links die Capella della cintola, ausgemalt von *Angelo Gaddi* 1365 mit dem Leben der Maria und der Geschichte des Gürtels. Hauptwerk der Schule. i

Cap. links neben dem Chor: rohe Legenden des XIV. Jahrh.

Cap. rechts neben dem Chor: Leben der Maria und Geschichten S. Stephans, unbedeutende Werke des XV. Jahrh.; übermalt. [Cr.

u. Cav. erkennen hier interessante Arbeiten, vielleicht von *Starnina* begonnen, von *Antonio Vite* vollendet.]

a In S. Francesco: der ehemalige Capitelsaal, ausgemalt von *Niccolò di Pietro Gerini*, Passion und Legenden des Matthäus und Antonius von Padua. [Kreuzigung und Decke wohl von *Lorenzo di Niccolò*. Cr. u. Cav.]

AREZZO.

b Im Dom: eine Nische des rechten Seitenschiffes, ausgemalt von *Spinello*, aber sehr übermalt. (Der Crucifixus mit Heiligen.)

c Bei S. Agostino, in einer ehemaligen Capelle, oben an der Mauer: Madonna von *Spinello*, zu einer Verkündigung gehörend.

d In S. Domenico: sehr übermalte Fresken des *Parri Spinello*, Sohn des obigen, neben der Thür: der Gekreuzigte mit Heiligen, und zwei Apostel, beide Gemälde umgeben von Martyrien in kleinern Figuren.

e Im vordern Klosterhof von S. Bernardo: die Geschichten dieses Heiligen, einfarbig, an die ältere Hand des Chiostrò verde bei S. M. novella erinnernd; dem *Uccello* zugeschrieben.

f [In S. Francesco: Capella di S. Michelangelo: Reste von Wandbildern *Spinello's*, S. Michaels Kampf mit Lucifer. — Im Chor an der Decke die Evangelisten, wahrscheinlich von *Bicci di Lorenzo*.]

Was in andern Städten Toscana's vorhanden sein mag, ist nach Allem zu urtheilen nicht bedeutend. Von **SIENA**, welches seinen besondern Styl entwickelte, wird weiter die Rede sein; vorläufig sind hier zu nennen:

g *Spinello's* Fresken im Pal. pubblico, Sala di Balia; Geschichten des Kaisers Friedrich Barbarossa und des Papstes Alexander III. Der Einritt des Papstes, welchem der Kaiser den Zügel führt, ist eines der besten Ceremonienbilder aus Giotto's Schule; für einige der übrigen Scenen ist weniger gut zu stehen; der Rest erscheint vollends als das Werk eines untergeordneten Malers [1407—8].

h In der Akademie zu Siena ein paar kleine Tafeln *Spinello's*, u. a., Nr. 245 ein Tod der Maria, welche den Giottesken als Componist in seiner ganzen Ueberlegenheit, verglichen mit den Sienesen, erscheinen lassen.

i [S. Piero a Megognano b. Poggibonsi: in der Sacristei ein bezeichnetes Altarbild von *Taddeo Gaddi* (1355).]

ASSISI.

S. Francesco. Die Oberkirche vergl. S. 745.

Die Unterkirche. An dem Hauptgewölbe über dem Grabe die a Allegorien von Armuth, Keuschheit und Gehorsam, nebst der Verklärung des heil. Franciscus. Hauptwerke von *Giotto*. (S. unten.)

Im nördlichen Querschiff Reste einer grossen und sehr reichen Kreuzigung, angeblich von *Pietro Cavallini*, der sich aber in den oben S. 748, d genannten Mosaiken noch als einen zu befangenen Meister erweist, um der Urheber dieses Werkes sein zu können [nach Cr. u. Cav. von einem sieneser Meister aus der Schule der Lorenzetti]; ferner Kreuzabnahme, Grablegung und S. Franciscus die Wundmale empfangend; am Tonnengewölbe kleine Passionsbilder (vielleicht von *Puccio Capanna*).

Im südlichen Querschiff die Bilder aus der Geschichte Christi und des h. Franciscus an der östl. und westl. Wand, von Rumohr dem *Giovanni da Melano*, von Cr. u. Cav. *Giotto* zugeschrieben.

In der Cap. del sagramento (Absis des südl. Querschiffes) Geschichten des h. Nicolas und die Apostel, von *Giottino?*, in derjenigen der h. Magdalena (3. Cap. rechts das Leben der Magdalena) und Maria Aegyptiaca, dem *Buffalmaco* zugeschrieben [nach Cr. u. Cav. von *Puccio Capanna*]; in der Capelle Albornoz, südliche Absis der Vorhalle, handwerksmässige Fresken des XIV. Jahrh., gleichfalls fälschlich *Buffalmaco* genannt.

In der Cap. des heil. Martinus (1. Cap. links) die Geschichten b des Heiligen, in zehn Bildern, [eines der besten Werke der sieneser Schule, von *Simone di Martino*. — Cr. u. Cav.]

Ueber der Kanzel: Krönung Mariä, von *Giottino*, welchem noch mehreres Einzelne angehört[1]).

In S. Chiara: an den vier Feldern des Kreuzgewölbes je zwei c heil. Frauen unter Baldachinen, von Engeln umgeben; von *Giottino?* [nach Cr. u. Cav. schwächer als die Fresken der Capella del sagramento in S. Francesco].

ROM.

In S. Peter, an der Innenseite der Fassade: die Navicella, ur- d

[1]) Ich rathe jedem Kunstfreund, wenn er einen so wundervollen Frühlingstag in Assisi zum Geschenk erhält wie ich im Jahre 1848, seine Notizen bei Zeiten zu machen. Ein zweiter Besuch im J. 1853, unter strömendem Regen in's Werk gesetzt, liess mich die frühere Versäumniss schwer bereuen. Die Unterkirche war nachtdunkel; nur das goldene Gewand des heil. Franciscus schimmerte vom Gewölbe hernieder.

sprünglich eine Composition *Giotto's*, allein durch mehrmalige Erneuerung, ja ganz neue Zusammensetzung des Mosaiks in moderne Formenbildung übersetzt.

a In der Stanza capitolare der Sacristei: Auseinander genommene Tafeln eines Altarwerkes von *Giotto.* [Wahrscheinlich das Ciborium des Cardinal Stefaneschi. — Cr. u. Cav.]

b Im Vatican die schon (S. 378, b) genannte Sammlung älterer Bilder beim Museo cristiano.

c In S. Giovanni im Laterano: an einem der ersten Pfeiler des äussersten Nebenschiffes rechts: gerettetes Frescofragment *Giotto's*: Bonifaz VIII. die Indulgenzbulle des Jubiläums von 1300 verkündend, mit zwei Begleitern.

NEAPEL.

d Kirchlein dell' Incoronata (nicht weit von der Fontana Medina): die Malereien am Kreuzgewölbe über der Empore links vom jetzigen Eingang, (ehemals das Gewölbe des westlichen Seitenschiffes), früher *Giotto* zugeschrieben; seine Urheberschaft wird bestritten wegen mehrerer als Porträts gedeuteter Köpfe, (Hochzeit des Ludwig von Tarent und der Johanna von Neapel 1347) welche allerdings ein chronologisches Hinderniss sein würden; [überdem ist die Kirche erst 1352 gegründet. Cr. u. Cav. deuten auf einem Giottesken zweiten Ranges, den Neapolitaner *Robertus de Oderisio*, von welchem eine

e Kreuzigung in der Kirche S. Francesco zu Eboli.] In sieben Gewölbefeldern Darstellung der sieben Sacramente in ihrer Ausübung, im achten (wie es scheint) eine Allegorie Christi und der Kirche. Hauptwerk für die Erzählungsweise in wenigen tiefgegriffenen Zügen, und für die sprechendste Deutlichkeit der Darstellung. Leidlich erhalten [neuerdings durch Firnissüberzug im Ton sehr verändert] und bequem zu besichtigen. (Am Besten Vormittags.) In derselben Kirche noch verschiedene Ueberreste des XIV. Jahrh., so in der Cap. links vom Chor am Gewölbe; die Fresken an den Wänden derselben Cap. XV. Jahrhundert.

f In S. Chiara das Gnadenbild am dritten Pfeiler links, von *Giotto,* (?) vielleicht der einzige Rest seiner umfangreichen Fresken.

g [Im anstossenden grossen Refectorium, jetzt Magazin des Möbelhändler Titibaldi, grosses Wandbild des thronenden Christus zwischen Heiligen, giottesk.]

Es wird vielleicht als ein unberechtigter Versuch erscheinen, wenn wir nach dieser kurzen Aufzählung eine Gesammtcharakteristik der ganzen Schule versuchen, statt den einzelnen Meistern ihre persönlichen Eigenthümlichkeiten nachzuweisen. Allein abgesehen von dem Gebot der Kürze wüssten wir in der That nicht anders zu verfahren bei Künstlern die gar keine Eigenthümlichkeit als die ihrer Schule repräsentiren wollen. Der Einzelne war hier gar nicht so frei; die Schule musste ihren Bilder- und Gedankenkreis in der gegebenen Form ganz und voll durchleben, hundert Jahre lang, ohne irgend bedeutende Fortschritte oder Aenderungen in den Darstellungsmitteln, um dann vor dem Geist des XV. Jahrh., der die Individualitäten erlöste, total zusammenzubrechen. Als Ganzes imponirt sie auch erst in vollem Maasse und zwar so, dass man sie den grössten Denkmälern unseres Jahrtausends beizählen muss.

Allerdings spricht sie nicht zu dem zerstreuten oder übersättigten Auge; der Gedanke muss ihr entgegenkommen. Es ist dabei gar keine besondere „Kennerschaft“ nothwendig, sondern nur etwas Arbeit. Nehmen wir z. B. das erste Werk der Schule, das dem Besucher der Uffizien zu Florenz in die Augen fällt, das Gethsemane. (No. 6 im ersten Gange, in der Nähe der Thür.) Unfreundlich, scheinbar ohne Lichteffect, Individualisirung und Ausdruck der Seele, schreckt das Bild Tausende von Besuchern ohne Weiteres ab. Auch wenn man es mit der Loupe untersucht, wird es nicht schöner. Vielleicht aber besinnt sich Jemand auf andere Darstellungen desselben Gegenstandes, wo die drei schlafenden Jünger zwar nach allen Gesetzen der verfeinerten Kunst geordnet, colorirt und beleuchtet, aber eben nur drei Schläfer in idealer Draperie sind. Hier ist angedeutet, dass sie unter dem Beten eingeschlafen seien. Und solcher unsterblich grossen Züge enthalten die Werke dieser Schule viele, aber nur wer sie sucht, wird sie finden. — Wir wollen vom Einzelnen anfangen.

Giotto's grosses Verdienst lag nicht in einem Streben nach idealer Schönheit, worin die Sienesen (S. 746, d) den Vorrang hatten, oder nach Durchführung bis ins Wirkliche, bis in die Täuschung, worin ihn der Geringste der Modernen übertreffen kann, und worin schon der Bildhauer Giovanni Pisano trotz seiner beschränkten Gattung viel weiter gegangen war. Das Einzelne ist nur gerade so weit durchgebildet als zum Ausdruck des Ganzen nothwendig ist. Daher noch keinerlei Bezeichnung der Stoffe aus welchen die Dinge bestehen, kein Unter-

schied der Behandlung in Gewändern, Architektur, Fleisch u. s. w. Selbst das Colorit befolgt eher eine gewisse conventionelle Scala a als die Wirklichkeit. (Rothe, gelbe und bläuliche Pferde z. B. bei *Spinello* im Camposanto in Pisa; gelber Boden u. A.)[1] Im Ganzen ist die Färbung eine lichte, wie sie das Fresco verlangt, mit noch hellern Tönen für die Lichtpartien; von der tiefen, eher dumpfen als durchsichtigen byzantinischen Tonweise ging man mit Recht ab. (Die b delicateste Ausführung des Fresco überhaupt bei *Antonio Veneziano*, Camposanto.) Die Bildung der menschlichen Gestalt erscheint so weit vervollkommnet als zum freien Ausdruck der geistigen und leiblichen Bewegung dienlich ist, letztere aber wird noch nicht dargestellt weil oder wenn sie schön und anmuthig ist, sondern weil der c Gegenstand sie verlangt. (Die bedeutendste Menge nackter Figuren, in der Hölle des Camposanto, lässt einen Naturalismus erkennen, d dessen Ursprung bei Giovanni Pisano zu suchen sein möchte. Aehnlich, doch unfreier, die Geschichte der ersten Menschen, von *Pietro di Puccio,* ebenda.) Der Typus der Köpfe ist wohl bei den einzelnen Malern und innerhalb ihrer Bilder nach den Gegenständen ein verschiedener, allein doch ungleich mehr derselbe als bei Spätern, welche durch Contraste und psychologische Abstufung wirkten. *Giotto* selbst hat einen durchgehenden kenntlichen Typus bei Männern und Frauen, nicht unangenehm, aber ohne Reiz. (Ein Normalbild für seine Art der Formengebung und des Ausdruckes ist die grosse Ma- e donna in der florent. Akademie, vorzüglich in Betreff der Profilköpfe f der Engel. Ausserdem das Bild in S. Croce. Er individualisirt fast g am Meisten in seiner frühsten Hauptarbeit, den Fresken der Arena.) h Bei beiden *Gaddi* kehrt das starke Kinn fast regelmässig wieder (Cap. i Baroncelli in S. Croce. *Andrea Orcagna* geht zuerst auf eigentliche k Holdseligkeit aus (Cap. Strozzi in S. Maria novella); in dem Weltge- l richt des Camposanto herrscht eine mehr derbe, entschiedene Bildung. Das Individualisiren ist bald leiser, bald nachdrücklicher; vielleicht am absichtlichsten bei *Ant. Veneziano. Spinello*, welcher überhaupt oft roh zeichnet und an den Stellen, auf welchen kein Accent liegt, sich auch bis in die äusserste Flauheit gehen lässt, hat in seinen Köpfen am wenigsten Einnehmendes. — Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, concentrirt sich hauptsächlich in

[1] [Das Dunkelroth vieler Lüfte ist nur Grundirung von welcher das Blau abgefallen ist.]

der G e w a n d u n g, welche bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, so wie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und nothwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertreffliche Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht. (Das Abendmahl im ehemal. Refectorium zu S. Croce möchte wohl das vollkommenste enthalten.) [Charakteristisch ist für *Giotto* selbst und seine nächsten Schüler der geradlinige untere Abschluss der Gewänder, während sowohl die Sienesen, als die Giottesken am Ende des Jahrhunderts mehr und mehr der Liebhaberei für geschwungene Endmotive der Gewandung nachgeben.]

a

Der R a u m ist durchgängig ideal gedacht, und nicht etwa wegen „Kindheit der Kunst" (die ja hier die grössten Aufgaben löst) mehr angedeutet als in den Verhältnissen der Wirklichkeit gegeben. Die Maler wussten recht wohl, dass unter so kleinbogigen Kirchenhallen, zwischen so niedrigen Stadtmauern, Pforten, Bäumen, auf einem so steilen Erdboden etc. keine solchen Menschen sich bewegen könnten, wie die ihrigen sind. [1]) Allein sie gaben was zur Verdeutlichung des Vorganges diente und dieses anspruchlos und schön (der Dom von Florenz als Symbol einer Kirche, Cap. d. Spagnuoli bei S. Maria novella), meist in Linien die mit der Einrahmung des ganzen Gemäldes zusammenstimmten; auch z. B. die Pflanzen und Bäume in gerader Reihe (Cap. d. Spagn.; Trionfo della morte im Camposanto); die Felsen abgestuft zu Erzweckung verschiedener Pläne, und schroff geschärft zur Trennung verschiedener Ereignisse. (In dem letztgenannten Bilde. Merkwürdig contrastirt daselbst der unverkürzte, raumlos dargestellte Teppich unter der Gruppe im Garten mit dem schon naturwahr dargestellten Fussboden unter der Reitergruppe.) [2]) — Aber noch in einem andern Sinn ist das Raumgefühl ein ideales. Der Raum ist nämlich bei Giotto dazu vorhanden, um möglichst mit

b
c
d

[1]) [Es herrscht bezüglich der Perspective ein richtiges Gefühl für die Linienführung; es fehlte jedoch die Kenntniss der Gesetze, namentlich über die Nothwendigkeit der Annahme einer bestimmten Entfernung des Beschauers vom Bilde, mit deren Entdeckung erst die Meister des XV. Jahrh. eine bewusste richtige perspectivische Zeichnung ermöglichen.]

[2]) [Es ist eine Eigenthümlichkeit der sieneser Schule, alle Stoff-Muster, in denen sie besondere Zierlichkeit entwickelt, rücksichtslos gegen Perspective und Modellirung flach aufzuzeichnen.]

reichem Leben ausgefüllt zn werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz. Wie schon bei Giovanni Pisano, so wird eben hier jeder Vorgang in einer möglichst grossen Anzahl von Figuren entwickelt oder gespiegelt, neben welchen die Nebensachen schon räumlich nicht aufkommen können. Die Schule hat so viel vom Besten vorräthig, dass sie mit ihrem Reichthum nicht wohin weiss und des Untergeordneten nicht zu bedürfen glaubt. Endlich lebt sie in einem innigen Verhältniss zur Architektur, die ihr dafür eine ganz andere Freiheit, zumal grössere Flächen gewährt als im Norden. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, dass sie Eine Person scheinen. — In den Gewölbemalereien ist, beiläufig gesagt, noch von keiner Art illu- a sionärer Verkürzung die Rede. (Incoronata in Neapel; der Meister füllt die zusammenlaufenden Winkel seiner acht Dreieckfelder hier jedesmal mit einem schwebenden Engel aus, dessen Goldgewand herrlich zu dem dunkelblauen Grunde stimmt.)

Auf diesen Voraussetzungen beruht nun die ganz neue Auffassung der Charaktere und der Thatsachen, welche das grosse Verdienst der Schule ausmacht. In der Intention ist sie nicht heiliger, erhabener als die Byzantiner auch waren, die ja gern in ihren Mumiengestalten das Uebersinnliche und Ewige ausgesprochen hätten. Allein sie bringt diese Intention dem Beschauer unendlich näher, indem sie dieselbe mit einem durchaus neugeschaffenen, lebendigen Ausdruck bekleidet. Schon ihren Einzelgestalten, etwa den Evangelisten b in den vier Kappen eines Gewölbes (z. B. Madonnencapelle im Dom von Prato etc. etc.) genügt jetzt nicht mehr symmetrische Stellung, Buch und Attribut; der hohe Charakter des Darzustellenden drückt sich in der lebensvollen und würdigen Wendung der Gestalt und des Hauptes, in den bedeutenden Zügen, in der freien und doch so feierlich wallenden Gewandung aus. Wie soll man z. B. den Johannes grösser fassen als diese Schule zu thun pflegt, — ein hochbejahrter Greis, in tiefem Sinnen vor sich hin blickend, indem sein Adler scheu zu ihm emporsieht?

Ehe von den grössern Compositionen die Rede ist, muss zugestanden werden, dass die Motive des Einzelnen und des Ganzen in dieser Schule sich gerade so wiederholen wie in der antiken Kunst. c (Man vergleiche z. B. die drei Leben der Maria in der Cap. Baroncelli

zu S. Croce, im Chor der Sacristei ebenda, und in der Madonnen- a capelle des Domes von Prato.) Die Maler sind desshalb keine Pla- b giatoren und Einer von ihnen hat auch den Andern gewiss nicht dafür gehalten; es war gemeinsames Schulgut, das Jeder nach Kräften reproducirte, nicht knechtisch, sondern lebendig und mit freien Zuthaten. Kirchen und Klöster verlangten die ihnen bekannte und keine andere Erzählungsweise der Passion, des Lebens der Maria, der Geschichten des heil. Franciscus etc. Sie verlangten von dem Künstler noch nicht seine geniale Subjectivität, sondern die Sache; es kam auf das Deutliche und Schöne, nicht auf das Eigenthümliche an. Daneben aber blieb, wie wir bald sehen werden, noch ein reiches und grosses Feld für freie Aufgaben im Sinne jenes Jahrhunderts offen.

Wie viel von jenem Gemeingut hat *Giotto* selber geschaffen? Die Frage wäre für Jemanden, der alle Werke der Schule nach einander mit Musse untersuchen könnte, nicht unlösbar; wir haben darauf zu verzichten. So viel ist gewiss, dass ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung von ihm ausgegangen sein muss. Vielleicht hat kein anderer Maler seine Kunst so gänzlich umgestaltet und neu orientirt hinterlassen als er.

Sein Jugendwerk, die Fresken in Madonna dell' Arena zu c Padua, sind für ihn und die ganze neue Geschichtsdarstellung der Schule in besonderm Grade bezeichnend. Jeder Thatsache ist ihre bedeutendste Seite abgewonnen um auf diese die Darstellung zu bauen. Wir wählen nur einige irdische, zum Theil alltägliche Vorgänge; ihr Werth liegt in dem was sich von selbst zu verstehen scheint, bei seinen byzantinischen Vorgängern aber sich noch nicht von selbst verstand und nicht vorhanden ist.

Die tief in sich versunkene Trauer: Joachim bei den Hirten; er kommt zu ihnen gewandelt wie im Traum. — Der liebevolle Empfang: Joachims Heimkehr zu Anna, welche seinen Kopf ganz anmuthig mit beiden Händen fasst und ihn küsst. — Das Harren mit tiefster Erregung: die vor dem Altar knieenden Freier der heil. Jungfrau, theils in flehendem Gebet, theils in der höchsten Spannung, die würdevollste Gruppe ohne allen äusserlichen Affect. — Das stumme Fragen und Errathen: die wundervolle Gruppe der Heimsuchung. — Die getheilte Handlung der mittlern Figur in der Auferweckung des Lazarus; noch streckt der Dargestellte die rechte Hand gegen Christus, dem er sich

unmittelbar vorher flehend zugewandt haben wird; jetzt mit der Geberde der höchsten Aufregung wendet er sich gegen Lazarus. — Der geheime Auftrag: die Unterhandlung des Judas mit dem Priester, dessen beide Hände (wie bei Giotto so oft) zu sprechen scheinen. — Der Hohn: in der Gruppe der Verspottung besonders meisterhaft der sich heuchlerisch gebückt Nahende. — Die hohe Mässigung alles Pathetischen: in der Gruppe unter dem Kreuz lehnt Maria, zwar ohnmächtig aber noch stehend, in den Armen der Ihrigen; was diese bekümmert ist nicht (wie bei den Malern des XVII. Jahrh.) die Ohnmacht an sich, sondern der gewaltige Schmerz. — Ein Dialog in Geberden: die Soldaten mit Christi Mantel; man glaubt ihre Worte zu vernehmen. — Die Klage um den todten Christus ist ohne irgend einen Zug der Grimasse [1]) gegeben; der Leichnam ist gleichsam ganz in Liebe und Schmerz eingehüllt; Schultern und Rücken liegen auf den Knien der ihn umarmenden Mutter; eine heilige Frau stützt sein Haupt, eine hebt seine rechte, eine seine linke Hand empor; Magdalena, die Büsserin, auf der Erde sitzend, hält und beschaut die Füsse. — Ueberall sind die Causalitäten höher und geistiger gegriffen als bei Vielen der Grössten unter allen die nach ihm kamen. Man sehe wie der schwächere Meister der Wandbilder im Chor über das Ziel geschossen hat: bei Mariä Himmelfahrt stürzen die Apostel zur Erde nicht sowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von ihrer Glorie ausgehen.

Was hier an einem monumentalen Werke ersten Ranges gross a erscheint, ist es nicht minder an den kleinen, fast skizzenhaften Geschichten Christi in der Akad. von Florenz. (Sie stammen nebst den als Parallele behandelten Geschichten des heil. Franciscus von den Sacristeischränken von S. Croce her; von den ehemals 26 fehlen 6.) Auch hier wird man die prägnanteste Erzählung in den geistvollsten Zügen antreffen. (Zu vergleichen mit der Pforte des Andrea Pisano, S. 572, a.)

Mit der Intention, diese unsterblichen Gedanken zu finden, muss der Beschauer an Giotto's Schöpfungen herantreten. Die Schule hat sie von ihm ererbt und weiter verwerthet. Wo sie aber mit einer so glorreichen Unmittelbarkeit zu uns reden wie z. B. in den eben ge-

---

[1]) Wenn es nicht schon etwas zu viel ist, dass Johannes sich auf die Leiche werfen will.

nannten Werken und in dem Abendmahl des Refectoriums von S. Croce, da fühlen wir uns in Gegenwart des Meisters selbst.

Die Anwesenden, welche ausser den Handelnden die einzelnen Scenen beleben, sind keine müssigen Füllfiguren, wie sie die spätere Kunst oft aus rein malerischer Absicht, um das Auge zu vergnügen hinzugethan hat, sondern immer wesentliche Mittel der Verdeutlichung, Reflexe, ohne welche die Handlung weniger sprechend wäre. Man sehe in der Cap. Peruzzi zu S. Croce die Auferstehung des Evangelisten Johannes von *Giotto;* hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Grösse gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuschauer. Gegenüber, in der Geschichte des Täufers, erhält die Scene, wo sein Haupt gebracht wird, ihre ganze Gewalt erst durch die beiden Zuschauer, die sich voll innern Grauens aneinanderschliessen. — Hundert anderer Beispiele zu geschweigen. a

Bisweilen treten auch einzelne Figuren und Gruppen aus der Handlung heraus, indem sie nur dazu bestimmt sind, eine Oertlichkeit oder Existenz zu versinnlichen; im Grunde sind es reine Genrefiguren. So der Fischer in *Giotto's* Navicella (Vorhalle von S. Peter), obschon man diesen auch als symbolisches Gegenbild zu dem rechts stehenden Christus auffassen kann; eine ganze Fischerscene bei *Antonio Veneziano* (Camposanto, Gesch. des heil. Ranieri) u. dgl. m. Ja das Camposanto enthält in dem „Leben der Einsiedler" von dem Sienesen *Pietro di Lorenzo* oder *Lorenzetti* eine grosse chronikartige Zusammenstellung einzelner Züge, von welchen man gerade die besten, am glücklichsten gerundeten als Genre bezeichnen kann; es sind die Motive des Ruhens, sitzenden Arbeitens, ruhigen Redens, Fischens etc. Diesen war der sienesische Existenzmaler viel besser gewachsen, als denjenigen, in welchen es auf erhöhten momentanen Ausdruck ankam. b c d

Die Scenen des höhern Pathos überschreiten bisweilen das wahre Maass, wie namentlich einige Passionsbilder zeigen. Die räthselhafte Composition welche im Camposanto dem *Buffalmaco* beigelegt wird, enthält zwischen herrlichen Gruppen von Anwesenden die carikirt schmerzliche Gruppe der ohnmächtig sinkenden Maria und ihrer Begleiterinnen; einer der Henker holt mit der gewaltsamst-ausgespreizten Stellung aus, dem bösen Schächer die Glieder zu zerschmettern. (Die würdigste und an schönen Zügen reichste giotteske Kreuzigung möchte diejenige in der Cap. d. Spagnuoli sein; einer der e f

bedeutendsten Passionscyklen überhaupt war der im Capitelsaal von
a S. Francesco zu Pisa.)

Sonst tritt die innere Erregung oft bewunderungswürdig wahr
b und schön zu Tage. Man sehe (Camposanto, bei *Franc. da Volterra*) die Geberde edeln Vorwurfes, mit welcher Hiob zu Gott spricht, indem er auf die verlornen Heerden hinweist; oder die Innigkeit, mit welcher S. Ranieri (in der obern Bilderreihe) sein Gelübde bei dem heiligen Mönch ablegt. Das Gewaltigste im Affect hat wohl der Mei-
c ster des Trionfo della morte, (Camposanto), geleistet in der Gruppe der Krüppel und Bettler, welche vergebens nach dem erlösenden Tode schreien; ihre parallele Geberde mit den verstümmelten Armen wirkt hier, verbunden mit dem Ausdruck ihrer Züge, hochbedeutend. Es ist einer der Fälle, da auch das Widrige vollkommen kunstberechtigt erscheint. Nur so erhielt die Gruppe im Garten ihren deutlichen Sinn als Gegensatz; sie ist, beiläufig gesagt, das ausgeführteste weltliche Existenzbild des gothischen Styles, eine Ausführung dessen, was die Miniaturen unserer Minnesingerhandschriften nur erst als Andeutung geben; doch schon mit einem deutlichen Anklang an Boccaz. In der Gruppe der Reiter ist der tiefe Schauder vor den drei Leichen unübertrefflich schön dargestellt in dem behutsamen Herannahen, Ueberbeugen, Sichzurückhalten; zugleich malerisch eine vorzügliche Composition. — An einfachern Aufgaben zeigt z. B. in der Sacristei von
d S. Miniato bei Florenz *Spinello* seine herbe Grösse. Es sind die oft gemalten Geschichten des heil. Benedict, hier auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt. Macht und ruhige Autorität liessen sich kaum treffender darstellen, als hier in Geberde und Gestalt des heiligen Abtes durchweg geschicht; auch die Verführung und die Busse des jungen Mönches, die Demüthigung des Gothenkönigs, die Gruppe der Mönche um den vom Teufel in Besitz genommenen Stein gehören zu den geistvollsten Gedanken der florent. Schule. Vieles Andere ist dagegen flüchtig gedacht und roh gegeben. (Ueberdies beträchtlich übermalt.)

Je nach der Aufgabe erschöpfen diese Maler bisweilen das Mögliche in edler und geistvoller Aeusserung der Seelenbewegung. Ich glaube nicht, dass die Scene des Auferstandenen der seine Wundmale zeigt, jemals wieder so vollkommen gedacht worden ist als in
e der nur stückweise erhaltenen Gruppe des sog. *Buffalmaco* (Camposanto). Statt des einen Thomas sind es mehrere Jünger, die den Auf-

erstandenen wieder erkennen und seine Wunden verehrend, anbetend, voll zärtlicher Theilnahme betrachten; zugleich bilden sie eine der schönstgeordneten Gruppen der Schule. (Man vergleiche damit Guercino's trefflich gemaltes und dabei so roh empfundenes Bild in der vatican. Galerie.) Auch in der zunächst folgenden Himmelfahrt hat die stärkste Uebermalung die schönen alten Gedanken nicht gänzlich zerstören können: noch sind die Apostel kenntlich getheilt zwischen Augenblendung, Erstaunen, Betheuerung und hingebender Anbetung. Wenn man aber wissen will, mit wie wenigem sich ein grosser, für jene Zeit erschütternder Eindruck hervorbringen liess, so betrachte man in der Incoronata zu Neapel das „Sacrament der Busse"; fast entsetzt wendet sich der Priester von der beichtenden Frau ab, während die Büsser verhüllt und gebückt von dannen ziehen. Ueberhaupt ist die Incoronata in dieser Beziehung durchgängig eines der wichtigsten Denkmäler.

a

b

Die Darstellung des Himmlischen, Heiligen, Uebersinnlichen hat noch ganz dieselbe Grundlage wie zur byzantinischen Zeit; in symmetrischer Gruppirung und Haltung, ganz ernst und ruhig ragt es in die irdischen Vorgänge herab, als etwas sich von selbst Verstehendes, dem noch der volle, auch apokalyptische Glaube entgegenkömmt; bei der idealen Betrachtungsweise des Raumes findet es auch äusserlich von selbst seine Stelle. (Erst das XV. Jahrh. fing an, den Himmel durch Wolkenschichten räumlich zu erklären, und erst Correggio giebt den Wolken jenen bestimmten cubischen Inhalt und Consistenzgrad, welcher sie zur ganz örtlich berechenbaren Unterbringung von Engeln und Heiligen geeignet macht.) Es sind die seit der altchristlichen Zeit kunstüblichen Gedanken, die in jeder, selbst in verschrumpft byzantinischer Form imponiren, hier aber in schöner Verjüngung auftreten. Das was so lange Jahrhunderte blosse Andeutung gewesen war, gewinnt endlich eine erhabene Wirklichkeit, soweit eine solche überhaupt im Sinne des Jahrhunderts lag.

Hier muss vorläufig von den Weltgerichtsbildern die Rede sein. Es hatten schon lange, auch im Orient solche existirt, ehe *Orcagna* [*Lorenzetti*] das seinige malte (Camposanto). Allein bei ihm erst ist der Richter nicht bloss eine Function, sondern ein persönlicher Charakter, dem die Wendung und die berühmte Geberde ein imposantes Leben verleihen. Der damalige Glaube wies bereits der Madonna eine fürbittende Theilnahme beim Weltgerichte an; der Maler gab

c

ihr denselben mandelförmigen Heiligenschein (Mandorla) wie Christus; ihre Unterordnung wird nur dadurch angedeutet, dass ihre Stellung der seinigen fast parallel folgt. Die Apostel sind keine blossen Anwesenden mehr, sondern sie nehmen den stärksten innern Antheil; wir sehen sie trauernd, erschrocken auf den Richter hinblickend, niedergeschlagen in sich gekehrt, auch mit einander redend. Sogar einer der Engelherolde kauert furchtsam auf einer Wolke, den Mund mit der Hand verdeckend. Höchst energisch vollziehen dann unten fünf Erzengel das Geschäft des Seelenscheidens; in den beiden, welche die Herüberstrebenden in die Hölle zurückdrängen, ist die herbste Wirkung beabsichtigt und erreicht.

Auch blosse Glorien sind bei dieser Schule immer höchst beachtenswerth. Die ererbte Symmetrie in der Haltung der Hauptfigur und der Engelschaaren wird mehr oder weniger beibehalten, aber mit grandiosem Leben durchdrungen. Man kann nichts Eigenthümlicheres sehen, als (Camposanto, Gesch. des Hiob) die Erscheinung Gottes in ovaler Glorie mit 6 Engeln über einer Landschaft mit grünem Meer, gelber Erde und rothem [doch wohl ehemals blauem] Himmel; Satan tritt auf einem Fels in Gottes Nähe. Kein Effect des Lichtes und des Raumes könnte den echten, grossartigen Charakter dieser Theophanie irgend erhöhen.

Oder (ebenda über dem östlichen Eingang der Südwand) Mariä
a Himmelfahrt, drei Engel auf jeder Seite, und zwei stärkere, männliche Engel unten tragen und halten den Rand der Mandorla, in welcher die Jungfrau ihrem Sohn entgegenschwebt. Glaubt man ihr nicht viel eher, dass sie wirklich schwebe und ein überirdisches Dasein habe als jenen zahlreichen Madonnen der letzten Jahrhunderte auf den mit zerstreuten Engeln besäeten Wolkenhaufen, mit Lichteffect und Untensicht? — Das Schweben wird aber überdiess in der Schule Giotto's nicht selten so anmuthig und feierlich dargestellt, dass man die vollendete Kunstepoche vor sich zu haben glaubt. Es sind im
b Weltgericht (Camposanto) zwei Engel, die bis auf Rafael schwerlich mehr ihres Gleichen haben.

Ausser den biblischen und legendarischen Stoffen erging sich aber die Schule noch in freien, grossen symbolisch-allegorischen Bildern und Bilderkreisen. Sie hing dabei, wie oben bei Anlass der Sculptur (S. 571) angedeutet wurde, von einer gelehrten literarischen und poetischen Bildung ab, welche der stärkere Theil und

durch einen Genius wie Dante repräsentirt war. Schon bei dem grossen Dichter aber darf man sich wohl fragen, ob er durch seine Symbolik oder trotz derselben gross ist. Dieselbe war nicht durch und mit Dichtung und Kunst entstanden wie im Alterthum, sondern Dichtnng und Kunst mussten sich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt Alles untrennbar durch und in einander: er ist ebensosehr Gelehrter und Theolog als Dichter. Der Künstler dagegen war hier auf etwas ausser seiner Sphäre liegendes angewiesen, er musste dienen, nnd that es mit heiligem Ernst. Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungsweise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Encyclopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen; vielmehr muss hier neben dem Ewigen, das jene Kunst schuf und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden.

Die Allegorie ist zunächst die Darstellung eines abstracten Begriffes in menschlicher Gestalt. Um kenntlich zu sein, muss sie in Charakter und Attributen diesem Begriff möglichst zu entsprechen suchen; nicht immer kann man durch eine Beischrift nachhelfen. Ich bekenne, dass mich von allen giottesken Allegorien eine einzige wahrhaft ergreift, die Gestalt des Todes im Trionfo della morte; sie ist eben keine blosse Allegorie, sondern eine dämonische Macht. Die Tugenden und Laster, wie sie z. B. *Giotto* in der Arena (untere Felder) angebracht hat, sind für uns doch nur culturgeschichtlich interessante Versuche, das Allgemeine zu veranschaulichen; in unserer Empfindungsweise finden sie keine Stelle. Wer in Italien allmälig z. B. einige hundert Darstellungen der vier Cardinaltugenden aus allen Epochen der christlichen Kunst durchgesehen hat, wird sich vielleicht mit mir darüber wundern, dass so Weniges davon im Gedächtniss haften bleibt, während historische Gestalten sich demselben fest einprägen. Der Grund ist wohl kein anderer, als dass jene nicht durch unsere Seele, sondern nur an unseren Augen vorübergegangen sind. Die drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, prägen sich schon viel fester ein, weil sie nicht wesentlich durch äussere Attribute, sondern durch gesteigerten Seelenausdruck charakterisirt zu werden pflegen und uns daher zum Nachempfinden auffordern. Die Künste und Wissenschaften, in der Cap. d. Spagnuoli bei S. Maria novella in grosser vollständiger Reihe vorgetragen und von ihren

a b c

Repräsentanten begleitet, würden uns ohne die sienesisch süssen Köpfe
a gleichgültig lassen; *Giotto* in seinen Reliefs am Campanile, welche ein Jahrzehnd neuer sein können als diese Gemälde, ersetzte nicht umsonst die allegorische Figur durch das Bild der entsprechenden Thätigkeit. — Und woher stammte im Grunde die Anregung zu dieser durch das ganze (auch byzantinische) Mittelalter gehenden Lust am Allegorisiren? Sie war ursprünglich das Residuum der antiken Mythologie, welche mit dem Christenthum ihre wahre Bedeutung eingebüsst hatte. Ihr Ahn heisst Marcianus Capella und lebte im V. Jahrhundert. Die Kunst wird die Allegorie nie ganz entbehren können und konnte es schon im Alterthum nicht, allein sie wird in ihren Blüthezeiten einen nur mässigen Gebrauch davon machen und keinen geheimthuenden Hauptaccent darauf legen. (Vgl. S. 701 ff.)

Hauptsächlich aber wird sie derartige Gestalten abgesondert darstellen und nicht in historische Scenen hineinversetzen. (Vgl. Rafael:
b Decke der Camera della Segnatura, und Saal Constantins.) *Giotto* war kühner: er liess sich, ohne Zweifel durch Dante, verführen, in
c der Unterkirche von Assisi u. a. eine wirkliche Vermählungsceremonie des heil. Franciscus und einer Figur welche die Armuth darstellt abzuschildern; beim Dichter bleibt der Vorgang Symbol und der Leser wird darüber keinen Augenblick getäuscht; beim Maler wird es eben doch eine Trauung, und wenn er noch so viele Winke und Beziehungen ringsum aufhäuft, wenn auch Christus dem heil. Franz die Armuth zuführt und es dabei geschehen lässt, dass zwei Buben sie misshandeln, wenn auch ihr Linnenkleid in Fetzen geht u. dgl. m. Die Verpflichtung zur Armuth als eine Vermählung mit ihr zu bezeichnen, ist eine Metapher, und auf eine solche darf man gar nie ein Kunstwerk bauen, weil sie als Metapher, d. h. „Uebertragung auf eine neue fingirte Wirklichkeit" im Bilde ein nothwendig falsches Resultat giebt. Wenn spätere Künstler z. B. die mit der Zeit an den Tag gekommene Wahrheit darstellen wollten, so kam dabei ein absurdes Bild zu Stande wie folgt: ein nackter geflügelter Greis mit Stundenglas und Hippe deckt ein verhülltes Weib auf! — Sobald man eben die allegorischen Figuren in sinnliche Thätigkeit versetzen muss, ist ohne die Metapher beinahe gar nichts auszurichten und mit ihr nur Widersinniges. Auch die übrigen Allegorien des Mittelgewölbes der Unterkirche von Assisi sind an sich so barock als die des XVII. Jahrhunderts. Da verscheucht die Busse mit einer Geissel

die profane Liebe und stürzt die Unreinigkeit über den Fels hinab. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Thurm; die Reinigkeit wäscht nackte Leute und die Stärke reicht das Trockentuch dar. Der Gehorsam, von der zweiköpfigen Klugheit und der Demuth begleitet, legt einem Mönch ein Joch auf; einer der anwesenden Engel verjagt einen Centauren, womit der Eigensinn, d. h. die phantastische Caprice, gemeint ist. Ohne den tiefen Ernst Giotto's, der auch hier nur das Nothwendige und dieses so deutlich als möglich, — ohne alle versüssende Coketterie — ausdrückt, würden diese Scenen profan und langweilig wirken[1]).

Die Kunst empfand das Ungenügende aller Allegorik auch recht wohl. Als Ergänzung schuf sie z. B. jene meist dem Alterthum entnommenen Repräsentanten der allgemeinen Begriffe, und gesellte sie den Allegorien einzeln bei, wovon die genannte Cap. d. Spagnuoli das vollständigste Beispiel liefert. (Auch Dante macht von dieser Repräsentation bekanntlich den stärksten Gebrauch.) Solche Figuren, namentlich wenn sie nicht besser stylisirt sind als bei *Taddeo di Bartolo* (Vorraum der Cap. des Pal. pubblico in Siena), bleiben doch blosse Curiosität; sie geben den Maassstab des naiven historischen Wissens jener Zeit, die nach Valerius Maximus und andern Quellen dieser Art neue Ideale proclamirt.

Ungleich wichtiger und selbständiger als dieses buchgeborene allegorische Element ist in Giotto's Schule das symbolische. Es giebt hohe, gewaltige Gedanken, die sich durch keinen bloss historischen Vorgang versinnlichen lassen und doch gerade von der Kunst ihre höchste Belebung verlangen. Das betreffende Kunstwerk wird um so ergreifender sein, je weniger Allegorie, je mehr lebendiges, deutliches Geschehen es enthält. Die künstlerische Symbolik spricht theils Gruppen- und Kategorienweise, theils durch allbekannte historische Charaktere. Das Grösste was von dieser Art vorhanden ist, trägt am Wenigsten den Stempel der blossen subjectiven Erfindung; es sind vielmehr grosse Zeitgedanken, die sich fast mit Gewalt der Kunst aufdrängen.

Zu diesen Gegenständen gehört schon das ganze Jenseits, obwohl nicht unbeschränkt. Soweit das Evangelium und die Apokalypse in

[1]) In den ersten Abschnitten des Vasari wird noch mancher Allegorien aus jetzt nicht mehr vorhandenen Werken umständliche Erwähnung gethan.

ihren Weissagungen gehen, hat die Kunst noch einen Boden, der mit dem Historischen von gleichem Range ist. Erst mit den einzelnen Motiven, die hierüber hinausgehen, beginnt die freie Symbolik. Das Weltgericht in seinen drei Abtheilungen: Gericht, Paradies und Hölle, hat in dieser Schule drei mehr oder weniger vollständige Dar-
a stellungen erhalten: die (sehr zerstörte) *Giotto's* [1]) an der Vorderwand
b der Arena zu Padua, die der beiden *Orcagna* in S. Maria novella
c (Cap. Strozzi) und die im Camposanto (der untere Theil der Hölle von dem schlechten Uebermaler ganz verändert.) Die Hölle ist an beiden letztern Orten mit offenbarem Anschluss an Dante nach Schichten oder Bulgen eingetheilt, in welche die einzelnen Sünderclassen nach Verdienst eingeordnet sind. Ich überlasse es einem Jeden, über Dante's Unternehmen, über diess eigenmächtige Einsperren der ganzen Vor- und Mitwelt in die verschiedenen Behälter seiner drei grossen Räume zu denken wie er will; nur möge man sich im Stillen fragen: wo hätte er dich wohl hingethan? Es ist nicht schwer, diejenigen verschiedenen Höllenbulgen im Gedichte nachzuweisen, wohin z. B. die meisten jetzigen Anbeter des Dichters selbst zu sitzen kämen. Aus dem Gedichte spricht nur zu oft der Geist der unerbittlichen, unauslöschlichen Zwietracht, welcher das Unglück Italiens verschuldet hat. Auch in dem symbolischen Inhalt überhaupt, so schwer und künstlich er verarbeitet ist, liegt, wie gesagt, nur der culturgeschichtliche, nicht der poetische Werth der Divina Commedia. Der letztere beruht wesentlich auf der hohen, plastischen Darstellungsweise der einzelnen Motive, auf dem gleichmässig grandiosen Styl, wodurch Dante der Vater der neuern abendländischen Poesie wurde.

Die Malerei konnte sich von dieser Seite seines Wesens nur einen Theil aneignen; das Schön-Episodische fiel in den Höllenbildern weg, und es blieb nur die Gruppirung nackter Körper nach Abtheilungen als künstlerisch dankbares Element übrig. In dem Bilde des Campo-
d santo ist denn auch die eine Gruppe der Zusammengekauerten, die aneinander nagen, von vorzüglicher Bedeutung. Das Bild in S. Maria

---

[1]) Merkwürdiger Weise ist Giotto in der Gruppirung freier als Orcagna; er giebt noch bewegte Schaaren, die ungleiche Luftentfernungen zwischen sich haben. Christus und die Apostel sind noch ohne den momentanen Ausdruck, den ihnen Orcagna verlieh. Nach der zierlich scharfen Behandlung zu urtheilen wäre das Weltgericht der am Frühsten gemalte Bestandtheil der Fresken der Arena. [Cr. u. Cav. vermuthen hier starke Mitwirkung von Schülerhand.]

novella dagegen, welches Vollständigkeit des Höllencyclus bezweckt a und desshalb nur kleine Figuren enthält, ist künstlerisch so viel als nichtig.

Das Weltgericht selber bleibt von Dante frei, wie sich von selbst versteht. Die Kunst des XIV. Jahrh. zeigt sich hier in ihrer Beschränkung gross; sie verzichtete im Wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmässigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammniss collectiv aus; nur mässig aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden; in dem Bilde des Camposanto ist z. B. ein Zug der echtesten Symbolik die Gruppe b der von Teufelshänden gepackten Frauen, welche die Andern (nicht unwillkürlich, sondern) als Genossinnen und Mitschuldige mit sich reissen; oder die aufs Höchste gesteigerte Inbrunst des auf einer Wolke am Rand einer Reihe knieenden Johannes d. T.; es ist richtig und schön gedacht, dass der Vorläufer Christi an diesem höchsten Akt seiner Macht gerade diesen Antheil habe. Von der himmlischen Gruppe ist schon die Rede gewesen. — In S. Maria novella kommt eine besondere Darstellung des Paradieses hinzu, welche durch die c süssere Schönheit ihrer Köpfe vor den mehr sinnlich energischen des Bildes im Camposanto einen gewissen Vorzug hat. Der Unterschied des seligen Daseins gegenüber dem gewaltigen Act des Gerichtes ist dadurch ausgedrückt, dass die Köpfe nicht wie hier im Profil gegen Christus, sondern in ganzer Ansicht gegen den Beschauer gerichtet sind. Mit so leisen Mitteln muss diese Kunst wirken.

Die Teufel, wo sie vorkommen (ausser den genannten Bildern z. B. besonders reichlich in der Cap. d. Spagnuoli, wo Christus im d Limbus erscheint), sind reine Caricaturen und Satan selbst am Meisten. Vor lauter Teufelhaftigkeit haben sie gar nichts Dämonisches.

Von den übrigen symbolischen Compositionen der Schule ist der Trionfo della morte weit die bedeutendste. Sie bedarf weiterer Er- e läuterungen gar nicht, weil hier der symbolische Gedanke rein im Bilde aufgeht. Die Gegensätze sprechen in Gestalt von Gruppen sich klar genug gegeneinander aus. Der Erfinder war auch als Künstler dem ganzen reichen Gedanken völlig gewachsen.

Diess gilt von dem grossen symbolischen Fresco des *Ambrogio Lorenzetti* im Pal. publico (Sala delle Balestre) zu Siena, (s. u.) mit der Darstellung der Folgen des guten und des tyrannischen Regimentes,

lange nicht im gleichen Maasse; doch ist die buchmässige Allegorie wenigstens mit Zügen echter und schöner Symbolik gemischt.

a Dagegen fehlte es den Malern der Capella d. Spagnuoli bei S. Maria novella nicht an der Gestaltungskraft auch für das Bedeutendste. Ausser jener grossen allegorischen Darstellung (linke Wand) wo S. Thomas von Aquino in der Mitte aller Wissenschaften und Künste thront, schufen sie an der rechten Wand ein symbolisches Bild: die Bestimmung und Macht der Kirche auf Erden. (Das Einzelne ist in den Handbüchern nachzusehen.) Ein überreiches, sorgfältig und schön durchgeführtes Werk, aber vollkommen aus der Buchphantasie, nicht aus der Künstlerphantasie entstanden, wesshalb es denn auch eines Buches zur Erklärung bedarf. Wie anders deutlich und ergreifend spricht der Trionfo della morte. Wie anders grossartig hätte sich auch das Bild der Kirche symbolisch geben lassen! Freilich im Kloster von S. Maria novella hätte sich auch ein Orcagna einem gegebenen dominicanischen Programm aus guten Gründen ohne Widerrede gefügt.

Diese theologisirende Phantasie hat noch mehr als einmal der Kunst den echten Gestaltungstrieb verleidet. Man sehe bei *Pietro di* b *Puccio* (Camposanto) Gott als Schöpfer und Herrn der Welt dargestellt. Es ist eine riesige Figur die einen ungeheuren Schild mit den concentrischen Himmelssphären vor den Leib hält; unten schauen die Füsse hervor. Somit ist freilich jeder Gedanke an eine Immanenz Gottes in der Welt beseitigt [1].

c Oder die Glorie des heil. Thomas von Aquino, auf einem Altar links in S. Caterina zu Pisa, von *Francesco Traini* (an sich ein ge-

[1]) Wie roh auch jene grosse Zeit noch bisweilen sein konnte, zeigt das Wiederauftauchen der absurdesten symbolischen Nothbehelfe des frühern Mittelalters. Noch *Spinello* wagte, in einem jetzt untergegangenen Fresco, die vier Evangelisten zwar als menschliche drapirte Figuren, aber mit den Köpfen ihrer Embleme zu malen. (Man sieht diess u. A. an der vom frühromanischen Bau herrührenden Oberschwelle der * Seitenthür von SS. Annunziata in Arezzo dargestellt.) Auch das allzu umständliche Verhältniss des Evangelisten zur Feder ist schon ein frühmittelalterlicher Nothbehelf, ** den z. B. *Bartolo von Siena* wieder aufgriff (dortige Akad., erster Gang No. 91.); Marcus spitzt seine Feder, Lucas besieht sie, Matthäus taucht sie ein, nur Johannes schreibt. Wer hierin tiefere Bezüge findet, dem darf man die Freude nicht verderben. [Vasari lobt sogar einen h. Lucas des Buffalmaco in der Badia di Settimo, der mit grosser Natürlichkeit auf die Feder geblasen habe um die Tinte fliessen zu machen. Mr.] Mit andern Eigenheiten ging auch diese von Siena auf die Peruginer über und kommt bei Pinturicchio von Neuem zum Vorschein.

ringes Bild). Hier sollte die geistige Einwirkung, welche der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Rathgeber) machte diess auf die leichteste Weise mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Christus geht je ein Strahl auf jeden der sechs Apostel und drei auf den in der Mitte thronenden S. Thomas; von jedem Apostel und von den weiter unten stehenden Heiden Plato und Aristoteles geht je ein Strahl auf den Kopf des Thomas; von dem Buch des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten versammelten Geistlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzer. Das Wesentliche in dieser ganzen Darstellung liess sich schon mit dem blossen Lineal hervorbringen.

An einem Traini und seiner Eigenthümlichkeit ging nun nicht eben viel verloren, aber bei Andern darf man es wohl bedauern, dass die Theologie ihnen Gedankengänge vorschrieb, während sie aus eigenen Kräften die gegebenen Grundideen höher verherrlicht haben würden.

Glücklicher Weise war *Giotto* selbst freier gewesen, als er in seiner Abtheilung des oben genannten Gewölbes der Unterkirche von Assisi die Glorie des heil. Franciscus malte: der Heilige als Verklärter, im goldgewebten Diaconengewand, mit einer Kreuzfahne, umschwebt von Engelchören. Diess ist echte, deutlich sprechende Symbolik. Die 774, a erwähnte Glorie des heil. Thomas von Aquino dagegen musste mit Allegorien vermischt werden, weil der Triumph des gelehrten Heiligen über alle einzelnen Wissenschaften und Künste zur Anschauung kommen sollte. a

---

Die Schule Giotto's ergeht sich nur in Fresko und nur in der bewegten Handlung mit voller Freiheit und Grösse. Ihre Altarwerke, welche fast durchaus nur ruhige Andachtsbilder sind, geben einen sehr beschränkten Begriff von ihrem Wesen, sind aber für die Beurtheilung ihres technischen Vermögens (und Wollens) von Wichtigkeit.

Die kunstgeschichtlich bedeutendsten derselben wurden bereits oben genannt. Ausserdem enthält fast jede ältere Kirche Toscana's irgend ein Stück, und dann bilden die aus vielen Kirchen und Klöstern vereinigten in der Akademie zu Florenz eine ganze grosse Samm- b

lung (hauptsächlich in der Sala de' Quadri grandi [1]). Wer Zeit und Lust hat, mag sie allmählig nach Manieren und einzelnen Meistern sondern; hier nur einige allgemeine Bemerkungen.

Es handelt sich fast immer um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen; ausserdem kommt am ehesten die Krönung der Maria durch Christus vor [2]). Die Heiligen stehen theils einzeln, theils hintereinander geschichtet seitwärts; in der Regel durch eigene Einfassungen. Säulchen etc. getrennt. Die Richtung ist meist die der Dreiviertelansicht, damit die Gestalt ebensosehr dem andächtigen Beschauer als der Jungfrau zugewandt sei; nur die vor ihr Knieenden sind ganz im Profil dargestellt. Seitenblicke zum Behuf der Abwechselung kommen noch nicht vor. Die Stellung meist ruhig; nur etwa Johannes d. T. mit erhobenem Arm, als Prediger, oder um auf das Kind hinzuweisen. Maria durchgängig von schlichtem Ausdruck, ohne irgend einen Zug besonders gesteigerten Gefühles; beim Kinde der Anfang eines harmlosen Vergnügens, ohne welches in der That kein gesundes Kind ruhig sitzt, etwa das Spiel mit einem Hänfling. Die Färbung im Ganzen licht, wie sie die Tempera verlangt. Die durchgehende Grundlage bilden roth, blau und gold. (Die Kreise von Cherubsköpfen ganz blau und ganz roth.) In der Gewandung sind die gewirkt gedachten Prachtmuster ungleichmässiger angewandt als bei den Sienesen, [3]) dafür tritt der würdige und schöne Wurf viel mehr als Hauptzweck hervor. Man kann es verfolgen, wie die Kunst an den verhältnissmässig wenigen Hauptmotiven mit Anstrengung weiterbildet: es ist der Mantel der thronenden Madonna, derjenige der auf dem einem Knie liegenden Figuren, der mit der einen Hand aufgefasste Mantel der Stehenden, die strammfallende Kutte der h. Mönche, die schwer gestickte Dalmatica der Diaconen u. s. w. Für die Köpfe spricht die Schule hier ihre Absicht deutlicher aus, als in den meisten Fresken. Wenn ich mich nicht täusche, so tritt viel speciell Florentinisches im Oval und in der Bildung der Nase und des

---

[1]) Ausserdem eine Anzahl in der mediceischen Capelle bei S. Croce, am Ende des Ganges vor der Sacristei.

[2]) Himmelfahrt und Krönung der als irdisches Weib geborenen Jungfrau war jedem Einzelnen eine Gewähr und damit ein Symbol der seligen Unsterblichkeit. Daher ist diese Darstellung besonders häufig an Gräbern, in Bildern von Familiencapellen u. s. w.

[3]) [Den charakteristischen Unterschied der Behandlung s. oben S. 760 b.]

Mundes zu Tage. Das momentan Beseelte darf man hier überhaupt noch nicht erwarten.

Die Altarstaffeln (Predellen) wiederholen so ziemlich in ihren Geschichten die Compositionen der Fresken; sie sind also eine Verkleinerung des Grossen. In der nordischen Kunst sind so oft umgekehrt die grössern Bilder eine Vergrösserung des im Kleinen als Miniatur Gedachten.

Zur Beurtheilung dieser Tafelmalerei der Nachfolger Giotto's und der Sienesen ist es nothwendig, sich das Ganze der Altarwerke zu vergegenwärtigen, die man jetzt in Galerien, Kirchen und Sacristeien meist in ihre einzelnen Theile zersplittert antrifft, — in der Regel weil sie bei irgend einem Umbau der Kirche zu dem Barockstyl der neuen Altäre als in die Breite gehendes Ganzes nicht passen wollten. Ganz erhaltene Beispiele mit möglichst reicher Ausstattung sind sehr selten; eines findet sich z. B. in der Akademie zu Florenz (Saal der grossen a Gemälde); ein noch vollständigeres in S. Domenico in Cortona, an der b linken Wand. Dieses Altarwerk eines nicht gerade bedeutenden Meisters, *Lorenzo* Sohn des *Niccolò di Pietro Gerini,* hat noch ausser dem Hauptbilde (Krönung Mariä) alle seine Nebenbilder, Fries- und Giebelfüllungen, Oberbilder, Untersatzbilder (Predellen) und an den Flächen der Seitenthürmchen die sämmtlichen Täfelchen mit Einzelheiligen; auch alles Architektonische — üblicher Weise die Nachahmung eines Kirchenbaues — ist wohl erhalten. Hier lernt man erst erkennen, für welchen Raum und für welchen Theil eines Gesammtwerkes z. B. Fiesole jene jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln gemalt hat. Dass ein Altar dieser Art, mit einer solchen Menge von Einzelheiten, einen ruhig-grossen Eindruck machen solle, darf man weder erwarten noch verlangen.

Endlich sind in Toscana aus dem XIII. und XIV. Jahrh. eine Menge gemalter Crucifixe, oft von colossaler Grösse erhalten. Sie hingen früher, nach dem Gebrauch der katholischen Welt frei und hoch über dem Hauptaltar, mussten aber in der Barockzeit jenen bekannten, pomphaften Architekturen mit Gemälden weichen und erhielten ihre Stelle z. B. über dem Hauptportal, neuerlich auch in

a Sammlungen. (Mehrere in der Akad. zu Siena.) Man wird im Ganzen finden, dass sie je älter, desto unwürdiger sind, mit weitausgebogenem, grünlich gefärbtem Leibe. Erst *Giotto* stellte etwas darin dar, was dem Sieg über den Tod ähnlich sieht; wenn auch der Cru-
b cifixus im Gang zur Sacristei von S. Croce in Florenz schwerlich von ihm sein mag, so wäre doch ein solches Werk ohne seinen Ein-
c fluss nicht vorhanden. (Zwei andere in der Sacristei selbst.) — An den vier Enden der Bretter insgemein die vier Evangelisten, oder rechts und links Sonne und Mond als Personen, die ihr Haupt verhüllen; die Senkung des Hauptes Christi meist ganz naiv durch schräge Richtung des obern Brettes verdeutlicht.



[In der Schule von Siena, welche im XIII. Jahrhundert durch Duccio (S. 747) so bedeutende Elemente der Schönheit entwickelt hatte, geht im XIV. Jahrhundert der Einfluss Giotto's mit der überlieferten einheimischen Richtung kenntlich Hand in Hand. Die letztere gewinnt in den der Andacht dienenden Tafelbildern, Altarwerken und einzelnen Fresken eine eigenthümliche Ausbildung, an welcher religiöser Ernst und Befangenheit ebenso viel Antheil haben, als ein ausgesprochener Sinn für Schwung und Rhythmus der Linien, Farbenpracht und ornamentale Zier an Architektur, Mustern der Gewänder, Heiligenscheinen und Goldgründen. Was die Florentiner rücksichtslos der Deutlichkeit des Ausdruckes opferten: die feierlichen Stellungen und Körperwendungen, die anmuthigen Gesichtstypen, die weich geschwungenen Gewandmotive, deren Linien mit den Beugungen der Gliedmaassen gleichsam melodisch zusammenfliessen, wird hier mit Vorliebe festgehalten und in einer sorgfältigen miniaturartig feinen Technik der Färbung u. Modellirung dargestellt, welche mehr auf einen schönfarbigen Schein der Rundung, als auf Naturbeobachtung der Contraste von Licht- und Schattenflächen ausgeht. — Die hervorragendsten Werke der giottesken Richtung, zu denen nach der neueren Forschung die früher *Orcagna* zugeschriebenen Weltgerichtsbilder und der Triumph des Todes in Camposanto gehören, lassen sienesische Eigenthümlichkeiten hauptsächlich in der Gesichts-

bildung und in einem Streben nach Vermittelung der gewohnten stilisirten Stellungen, Geberden und Gewandmotive mit dem neu geforderten energischen Ausdruck der Handlung oder des Affectes wahrnehmen.

[Der vorzüglichste Meister von Siena zu Giotto's Zeit, *Simone di Martino,* ist in Italien wesentlich durch Andachtsbilder vertreten. Die auf Vasari's Autorität hin ihm früher zugeschriebenen Fresken im Camposanto zu Pisa und der Capella de' Spagnuoli gehören ihm nicht an, sondern zeigen nur ihm verwandte sienesische Motive. Bekanntlich arbeitete er in seinen letzten Lebensjahren am päpstlichen Hof in Avignon und der giotteske Charakter der dortigen Wandmalereien scheint die Sage von dem urkundlich widerlegten Aufenthalt Giotto's an diesem Ort hervorgerufen zu haben.] Seine Madonnen sind durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigenthümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst; doch giebt ihnen die conventionelle Bildung des Auges und des Mundes, die bei Duccio noch nicht merklich auffällt immer etwas Befremdliches. Die unzweifelhaften sind sehr selten und meist ausserhalb Italiens; von ihm und *Lippo Memmi* (a) die grosse Verkündigung in Florenz, erster Gang der Uffizien, datirt 1333; unangenehm durch die Geberde der Madonna.[1] — In Pisa (b) Reste eines sehr vorzüglichen Altarwerkes; sechs Tafeln im Seminario vescovile, die siebente in der Akademie. [In Siena, Chor von S. (c) Agostino, die Darstellung des Beato Agostino Novello von ihm oder Lippo Memmi. — In Orvieto, Opera des Domes, eine Madonna (d) mit Heiligen; in Neapel, S. Lorenzo, 7. Kap. r., St. Ludwig von Tou- (e) louse, welcher seinem Bruder Robert von Neapel die Krone reicht.] Simone's grosses Fresco v. 1315 im Pal. pubblico zu Siena (Sala del Con- (f) siglio oder delle Balestre), die Madonna umgeben von vielen Heiligen, deren einige den Baldachin über ihr tragen, ist so symmetrisch und regungslos, als irgend ein Altarbild, im Einzelnen aber von einer Schönheit, nach welcher die Florentiner nicht einmal gestrebt hätten. [Ebendaselbst ein Reiterporträt des Guidoriccio de' Fogliani.] Von (g) seinem Schüler *Lippo Memmi* ist eine der Stadt-Madonna Simone's in (h) Siena fast treu nachgebildete „Majestas" im Palazzo pubblico von S. (i)

[1] [Die ungeschickt herabgezogenen Mundwinkel geben einen gekränkten Ausdruck, „Smorfia", wie er sich gerade so auf einem altbyzantinischen Bild der Akademie von Siena (No. 15, auf der kleinen Verkündigung rechts) vorfindet. — Mr.]

Gimignano vom Jahre 1317, später von *Benozzo Gozzoli* restaurirt und
a ergänzt; Siena besitzt wenigstens noch ein sicheres Madonnenbild in der Kirche della Concezione oder ai Servi (Fresco im rechten Quer-
b schiff, über der Thür zum Sacristeigang); das grosse Altarwerk in der Akademie (erster Raum No. 94) gehört ihm nur nach Vermuthung. Sonst giebt die Sammlung der Akademie von Siena (erster bis dritter Raum) eine Uebersicht der dortigen Malerei des XIV. Jahrh., die im Ganzen einen merkwürdigen Stillstand beurkundet, eine ungesunde Befangenheit in der einmal angenommenen Gesichtsbildung u. in einzelnen byzantinischen Manieren (aufgesetzte helle Lichter, Prachtmuster der Gewänder und der Gründe, grüne, vielleicht nur durch Verderbniss einer Mineralfarbe so gewordene Fleischschatten [1]) u. s. w.).

Die einzelnen Künstlercharaktere müssen dem Studium an Ort und Stelle überlassen bleiben, da wir es nicht mit den Zurückgebliebenen, sondern mit den Vorwärtsstrebenden zu thun haben. Unvermeidlich drang von Florenz und von dem übrigen Italien aus die allverbreitete, zum Gemeingut der Nation gewordene Erzählungsweise
c Giotto's auch nach Siena; *Ambrogio Lorenzetti* malte in der Sala della Pace des Palazzo pubblico, 1337—39, auch jene drei grossen symbolischen Compositionen in giottesker Art, das „Regiment" von Siena mit einer künstlichen Allegorie auf die Gerechtigkeitspflege, die Prozession der Stadtältesten eine interessante Porträtreihe; die Folgen des guten und des schlechten Regimentes mit zahlreichen genrehaften Scenen (fast verlöscht); mit seinem Bruder *Pietro* schuf er sogar im Camposanto zu Pisa jenes grosse, an guten Einzelheiten so reiche Fresco der Einsiedler in der Thebais; allein hier wie in den Tafelbildern der Schule macht das historisch Erzählende in Composition und Zeichnung doch einen wesentlich secundären Eindruck. [Wird ihnen, mit der neuern Forschung das Weltgericht und der Triumph des Todes in Pisa zuerkannt, so haben sie allerdings die florentiner Schüler Giotto's im vollen Maasse erreicht, wenn nicht übertroffen.]
d Die chronikalisch kindlichen, braun in braun gemalten Kriegsbilder in der Sala del consiglio, welche man dem Ambrogio vielleicht mit Unrecht zuschreibt, mögen ganz ausser Rechnung bleiben; ihr sachliches

---

[1]) [Wir verweisen auf Crowe und Cavalcaselle bez: der genauen Analyse sienesischer Maltechnik.]

Interesse ist indess nicht gering. [Nach Crowe und Cavalcaselle gehören den Lorenzetti, wie zum Theil schon erwähnt, in Assisi: die Kreuzigung (sonst Cavallini zugeschrieben) nebst Passionscenen und Stigmatisirung des h. Franciscus im nördlichen Querschiff der Unterkirche; in Siena, S. Francesco, Reste von Fresken wobei eine sehr ausdrucksvoll bedeutende Kreuzigung; dem Pietro selbst: die „schönste Madonna der sienesischen Schule" in der kleinen Kirche S. Ansano vor Porta de' Pispini zu Siena; die Geburt Mariä in der Sacristei des Domes daselbst; in der Pieve zu Arezzo ein grosses Altarwerk, Madonna zwischen Heiligen.] Von dem besten Zeitgenossen, *Berna da Siena*, enthält die Vaterstadt gerade nichts Nennenswerthes; die stark übermalten Fresken am Tabernakel des Lateran's in Rom scheinen ehemals sehr anmuthig gewesen zu sein; [seine Arbeiten in der Cathedrale von S. Gimignano (rechtes Seitenschiff) enthalten schon eine Menge der genrehaften Züge und umständlichen Umgebungen, welche man für Neuerungen d. Quattrocento, namentlich des B. Gozzoli in Pisa, zu halten gewohnt ist.] Immer wird man bei dieser Schule die reinen Andachtsbilder vorziehen; so giebt z. B. ein Altarwerk von Pietro Lorenzetti (Akad., erster Raum Nr. 63) wenigstens das Hochfeierliche, die Pracht der Goldmuster, die symmetrisch schwebenden Engelschwärme und dergl. in früher Vollständigkeit.

Das Ende dieser halb von Giotto's Geist berührten Malweise verzieht sich mit *Bartolo di Fredi da Siena* und seinen Schülern *Taddeo di Bartolo* und *Domenico di Bartolo* bis weit in das XV. Jahrh. hinein. Ihre Andachtsbilder (Akad.) zehren von der Inspiration des Pietro Lorenzetti u. A., wenn sie auch scheinbar reicher sind; Taddeo's Fresken in der obern Capelle des Pal. pubblico sind nicht besser als giotteskes Mittelgut; diejenigen vor dem Gitter (grosse Männer des Alterthums, Planetengottheiten u. s. w.) nicht einmal dieses. [Bedeutender sind Bartolo's Fresken im linken Seitenschiff des Domes zu S. Gimignano, Taddeo's Wandbilder im Mittelschiff derselben Kirche und die Reste von Wandbildern in S. Francesco zu Pisa, wobei die eigenthümliche Composition der zum Besuch der Maria herbeischwebenden Apostel.] Mit Domenico bricht der Styl um und der Realismus des XV. Jahrhunderts dringt ein, doch einstweilen nur stellenweise, sodass sich im Ganzen noch die alte Auffassung und sehr viel von der alten Detailbildung behauptet. Die Meister dieses wunderlichen Zwitterstyles (Akad., dritter Raum), ein *Giovanni di Paolo,*

Pietro di Giovanni, Sano di Pietro, Pietro di Domenico sind neben ihren Zeitgenossen aus andern Schulen nicht die Rede werth. Wie es sich mit denjenigen Sienesen verhielt, die sich entschiedener der neuen Auffassung in die Arme warfen, wie *Matteo di Giovanni* u. a., wird unten kurz berührt werden.

a [Ein Ausläufer der Schule von Siena ist jener *Ugolino di Prete Ilario* welcher die Capelle del Corporale zu Orvieto mit schwachen Legenden-Fresken ausmalte.]

Das stolze Siena, das um das Jahr 1300 zur Anführerschaft in der italienischen Malerei berufen schien, sollte erst zwei Jahrhunderte später denjenigen Augenblick erleben, da seine Maler, abgeschlossen und wenig gekannt, das Panier der wahren Kunst höher empor hielten als irgend eine Schule Italiens mit Ausnahme der venezianischen.

Nach der Aufzählung dessen, was durch Giotto selbst und unter seinem nähern, zum Theil unmittelbaren Einfluss zu Stande kam, gehen wir über zur Betrachtung der entfernten Wellenschläge, durch welche Er die damalige italienische Kunst bis weit hinaus bewegt. Sehr wahrscheinlich waren zu seiner Zeit mehrere Localschulen auf einer ähnlichen Bahn wie die seinige; die Zeit, die Ihn reifte, wirkte auch auf sie; allein nur um so unvermeidlicher mussten sie dann unter seine Botmässigkeit gerathen, hier mehr dort weniger. Er hatte von Padua bis Neapel an so vielen Orten grosse Denkmäler hinterlassen, dass man seine Neuerung überall kannte und sich danach achten konnte; rechnet man noch die Werke seiner Schule hinzu, so war in ganz Italien keine künstlerische Potenz mehr vorhanden, die sich dieser Masse des Grossen und Neuen gänzlich hätte erwehren können. Scheinbar selbständig blieben nur die Unfähigen.

Unter den Oberitalienern mussten die Bolognesen der ganzen Einwirkung von der florentinischen Schule aus am unfehlbarsten ausgesetzt sein. Aber ihre malerische Thätigkeit und Fähigkeit ist im XV. Jahrh. erstaunlich lahm und geringfügig. Der älteste von ihnen, *Vitale*, ein Zeitgenosse Giotto's ist wenigstens in einem Bilde der
b Pinacoteca zu Bologna (1320, thronende Maria mit zwei Engeln) süss

und holdselig auf sienesische Weise, sodass man an Duccio erinnert wird. [Eine gute Madonna über dem Portal von S. Procolo.) Die a Uebrigen, halbgiottesken, sind in ihren Tafelbildern meist so gering, dass in Florenz von ihnen nicht die Rede sein würde. Und dieselbe Behandlungsweise, dieselbe Talentlosigkeit bleibt das Merkmal der Schule bis über die Mitte des XV. Jahrh. hinaus. Von diesen Madonnen- und Crucifixmalern werden hauptsächlich genannt:

Lippo di Dalmasio. Servi, eine der hintersten Cap. des Chor- b umganges: Mad. mit SS. Cosmas und Damian; in derselben Kirche noch mehrere alte Madonnen von verschiedenen Händen.

Simone de' Crocefissi. In der vierten jener sieben Kirchen zu c S. Stefano (S. Pietro e Paolo) rechts neben dem Chor: ein Crucifixus; — in der siebenten (S. Trinità) an einem Pfeiler: S. Ursula mit ihren Gefährten. (In der ersten dieser Kirchen, beiläufig gesagt, Fresken der Kreuztragung — links im Chor, und der Kreuzigung — auf dem Hochaltar, von einem auch der Herkunft nach unbekannten Maler des XV. Jahrh. — In einem Gang an der siebenten Kirche: Anzahl kleiner altbolognes. Bilder.) — In S. Giacomo maggiore, dritte Cap. des Chor- d umganges rechts: Simone's bester Crucifixus, datirt 1370. Einzelnes in der Pinacoteca. e

[*Jacobo degli Avanzi* (nicht der in Padua beschäftigte, von welchem unten die Rede ist). Kreuzigung in der Gallerie Colonna zu Rom; zwei Kreuzigungen und ein grösseres Altarwerk mit bibl. f Scenen in der Pinacoteca, Nr. 159—161.] g

Ferner ein *Jacopo di Paolo.* Mehreres in der Pinacoteca; — an h dem grossen Altar in S. Giacomo magg., dritte Cap. des Chorumgangs, i rechts, ist von ihm die Krönung Mariä.

Die einzige Kirche, in der eine grössere Reihe von Fresken der Schule erhalten ist, liegt vor Porta Castiglione auf dem Wege zur Villa Aldini; es ist die Mad. della Mezzaratta. Hier sieht man, ge- k genwärtig gewissenhaft gereinigt und zugänglich gemacht, Malereien von *Vitale* (das Presepio), *Jacobus* (wahrscheinlich Jac. Pauli, u. a. der Teich von Bethesda und die Geschichte Josephs), *Simone* (der Kranke, welcher durch das Dach hereingelassen wird) *Christoforo* oder *Lorenzo* (Geschichten des Moses) etc. etc. Der Durchschnitt ist beträchtlich besser als in den Tafelbildern.

In S. Petronio enthält die 4. Cap. links unbedeutende Wandfres- l ken (etwa um 1400), dem Buffalmaco oder gar dem Vitale zugeschrie-

ben; beides chronologisch unmöglich. Der Maler hat z. B. in seinem Weltgericht schon begreiflicher und wirklicher sein wollen als der Meister von Pisa; seine Heiligen sitzen auf zwölf Reihen Bänken zu beiden Seiten Christi, gleichsam ein Concil bildend. Neuerlich dem *Simone* oder dem *Giovanni da Modena* beigelegt. [Nach Crowe und Cavalcaselle von dem Ferraresen *Antonio Alberti.*] — Die beiden
a Fresken in der ersten Capelle links sind gering, ebenso was sonst noch aus dieser Zeit in der Kirche vorhanden ist.

Wie man in Bologna noch 1452—1462 malen durfte, zeigen in der
b Pinacoteca die Bilder des *Pietro Lianori,* des *Micchele di Matteo Lambertini* und der seligen Nonne *Caterina Vigri.* (Von Mattei auch
c ein besseres Altarwerk in der Akademie zu Venedig Nr. 2.)

In Modena ist mir weder von *Thomas* noch von *Barnabas*, den beiden nach dieser Stadt benannten Malern, etwas zu Gesichte gekommen. [Ersterer ist uns interessant durch seine Berufung nach Prag und seine Malereien auf dem Karlstein, nach 1357. Ein Altar-
d werk in der Gallerie zu Modena, und Wandgemälde in der Kirche und
e dem Capitelhaus von S. Niccolò zu Treviso zeigen ihn als mittelmässigen Meister. — Von *Barnaba,* der um 1370 thätig war, ein bezeichnetes Bild in der Akademie zu Pisa. — Cr. u. Cav.]

f In Parma sind die Fresken jener Zeit im Dom ziemlich unbedeutend. (Vierte Cap., rechts; — fünfte Cap., links; — Nebenräume der Krypta.) — Das Baptisterium Seite 741, a.

g In Ferrara enthält S. Domenico (fünfte Cap., links) eine der schönern Madonnen des XIV. Jahrh., unabhängig von Giotto.

[Ravenna. S. oben S. 750 a].

Weit die wichtigste Stätte der oberitalischen Malerei ist in dieser Zeit Padua, wo Giotto's grosses Werk (s. oben) den Sinn für monumentale Kunst geweckt haben muss. Die lange dauernde Ausschmückung des Santo und die Kunstliebe des Fürstenhauses der Carrara kamen ganz wesentlich dem Fresco zu Gute. Vermuthlich ist lange nicht Alles erhalten [1]). Die chronologisch sichere Reihe be-
h ginnt erst 1376 mit der Capelle S. Felice im Santo (rechts, gegenüber der Cap. des h. Antonius). Der höchst bedeutende Fresken-

[1]) Oder steckt unter der weissen Tünche z. B. des Santo.

cyklus ward urkundlich dem Veronesen *Altichieri da Zevio* in Auftrag gegeben und bezahlt und da die älteren Localschriftsteller sämmtlich einen *Jacobo d'Avanzo*, vermuthlich aus Verona, als Genossen Altichieri's nennen, so wird man in der Verschiedenheit der Hände an diesen Malereien die Spuren eines leitenden Meisters und eines Gehülfen aufzusuchen haben. Die sieben ersten Bilder aus der Legende des h. Jacobus verrathen eine eigenthümliche und geistvolle Aufnahme der Stylprincipien Giotto's. Der Meister ist einer der besten Erzähler, Zeichner und Maler dieser Zeit. Die übrigen Bilder der Legende und die grosse Kreuzigung an der Hinterwand sind Werke, deren Maler einen grossen Schritt über Giotto und seine Schule hinaus thut. Er führt den physiognomischen Ausdruck seiner einzelnen Gestalten nach Charakter und Moment bis ins Aeusserste durch, so dass der Rhythmus der Composition bereits daneben zurücktreten muss. — Im Jahr 1377 begannen die beiden Meister die Ausmalung der Cap. San Giorgio auf dem Platze vor dem Santo. (Bestes Licht: a um Mittag.) Der Antheil jedes Einzelnen ist hier nicht näher auszumitteln. [Urkundlich wissen wir Nichts hierüber. Die ältesten Schriftsteller nennen theils *Altichieri* allein, theils beide Meister. Ernst Förster, dem wir die Wiederentdeckung und Restauration der Kapelle verdanken, las auf einer jetzt zerstörten Inschrift „Avancius", doch folgt daraus nicht, dass ihm die Leitung dieses Werkes angehörte.] In 21 grossen Bildern sind hier die Jugendgeschichten Christi, die Kreuzigung, die Krönung Mariä, und die Legenden des h. Georg, der h. Lucia und der h. Catharina dargestellt. Die Composition zeigt durchweg die Vorzüge, welche sie bei den besten Giottesken entwickelt; ausser der sprechenden Deutlichkeit des Momentes ist auch die Gruppenbildung an sich schön, hauptsächlich aber ist hier in hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und der des Augenblickes auf der ganzen grossen Scala vom Höchsten bis zum Niedrigsten wirklich gemacht, und zwar ohne Caricatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts. In der Schönheit einzelner Köpfe sind die Meister sogar den meisten Giottesken überlegen. Endlich gehen sie über diese hinaus durch ihre ungleich genauere Modellirung, durch Abstufung der Töne[1]), ja (im letzten Bilde der h. Lucia) durch bedeutende Versuche zur Illusion. (Richtigere Bauperspective, Ver-

[1]) Ihre Palette ist doppelt so reich als die der übrigen Giottesken.

jüngung der entferntern Gestalten, und selbst Luftperspective.) [Auch in der Capelle S. Felice täuschend wirkende Perspective.]

Dieses grosse Beispiel blieb einstweilen in Padua selbst ohne Folge. Die sehr umfangreichen Unternehmungen in Fresco, welche die nächstfolgende Zeit hervorbrachte, gehören im Ganzen zu den schwachen und selbst zu den schwächsten Arbeiten des von Giotto a abgeleiteten Styles. Die Fresken des Baptisteriums beim Dom, von den beiden Paduanern *Giovanni* und *Antonio* (1380), [oder nach andern Berichten von *Giusto Padovano*, Sohn des Giovanni de' Menabuoni, einem geborenen Florentiner], sind nur als sehr vollständiger und bequem zu betrachtender Cyclus der für diese Stelle geeigneten heiligen Gestalten und Scenen von Werthe. (Zumal im Vergleich mit den Mosaiken des orthodoxen Baptisteriums von Ravenna ergiebt sich auf merkwürdige Weise der Zuwachs der kirchlichen Bilderwelt seit 1000 Jahren.) [Wahrscheinlich von *Giusto*:] die Fresken der Ca-b pelle S. Luca im Santo (die nächste nach der Antoniuscapelle), vom Jahr 1382, mit den Geschichten der Apostel Philippus und Jacobus d. J., ebenfalls roh, doch mit einzelnen glücklichern und lebendigern Motiven. — Erst aus dem XV. Jahrh.: [wahrscheinlich über oder nach älteren Malereien des durch Brand zerstörten alten Baues] die Fres-c ken des ungeheuern Saales im Palazzo della ragione, von *Giov. Miretto* und Genossen (nach 1420), ein Riesenunternehmen von beinahe 400 Bildern, welche den Einfluss der Gestirne und Jahreszeiten auf das (in wahren Genrebildern geschilderte) Menschenleben darstellen, voll unergründlicher Bezüge aller Art, aber in den malerischen Motiven entweder ungeschickt und kraftlos oder blosse Reminiscenz von Besserm. (Ehemals galt der Zauberer Pietro von Abano als Er-d finder, Giotto als der Maler.) — Auch die Fresken im Chor der Eremitani, nach Zeit und Styl diesen verwandt (früher [auch von Cr. u. Cav.] einem Maler des XIV. Jahrh., *Guariento*, zugeschrieben) sind nur sachlich merkwürdig, besonders wegen der einfarbigen astrologischen Nebendarstellungen.

Ueber die Malereien paduanischer Grabmäler vgl. S. 165.

In Verona ist von Altichieri und d'Avanzo nichts vorhanden. Dem oben (S. 295, a) genannten anmuthigen *Stefano da Zevio* wur-e den früher auch die Fresken über einer Seitenthür von S. Eufemia f und in einer Aussennische von S. Fermo, sowie an der Mauer um die Kanzel eine Anzahl Köpfe von Heiligen und Propheten zugeschrieben,

deren Urheber ein *Fra Martino* sein soll. — Die innere Portallunette von S. Fermo enthält eine gute Kreuzigung. — An einzelnen Heiligenfiguren ist S. Zeno (S. 741, c) ziemlich reich. — Das Meiste ergiebt S. Anastasia; die Portallunette mit S. Zeno und S. Dominicus, welche die Bürger und die Mönche des Klosters der Dreieinigkeit empfehlen, unbedeutend im Styl, aber rührend durch die ehrliche Intention; — sodann in der 2. Cap. rechts vom Chor ein ganz tüchtiges Empfehlungsbild (der Familie Cavalli) neben Geringerem; — in der 1. Cap. r. v. Chor zwei Nischengräber mit guten thronenden Madonnen etc.

In Mailand ist wenig oder nichts erhalten. Die Fresken der hintern Capelle in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (mit dem Grabe des Caracciolo) sind zum Theil von einem Mailänder, *Leonardo de Bisuccio* (aus Bisozzo, nach 1433), wesentlich noch in giotteskem Styl. [Reste genrehafter Wandmalereien von einem *Michelino* in Casa Borromeo, 2. Hof.]

Was sonst noch durch die Lombardie und in Piemont zerstreut sein mag, ist entweder dem Styl nach unbedeutend oder dem Verf. nicht bekannt. In Genua scheint damals kaum eine Malerei existirt zu haben. Die paar alten Bilder vom Anfang des XV. Jahrh. in S. Maria di Castello (1. und 3. Cap. links) machen es begreiflich, dass man für die Verzierung des anstossenden Klosters 1451 einen Deutschen, *Justus de Allemagna*, in Anspruch nahm.

Für die Gegenden von Bologna bis Ancona muss ich auf die Handbücher verweisen. Nur ein Künstler, dessen Werke und Einwirkungen weit über seine Heimath hinausreichen, ist zu nennen: *Gentile da Fabriano.* (St. 1450.) — Von seinem vermuthlichen Lehrer oder Vorgänger *Alegretto di Nuzio* findet man ein ziemlich rohes Altarbild im Museo cristiano des Vaticans, bez. 1365 [ein besseres in der Sacristei der Kirche zu Macerata, bezeichnet, vom J. 1369. — Mr.]) Das einzige erhaltene Hauptwerk Gentile's, die Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz (1423), zeigt uns einen Ausweg aus der Darstellungsweise Giotto's, welcher neben dem XV. Jahrh. gleichsam vorbeiführt. Statt sich dem Charakteristischen, Wirklichen, Individuellen schrankenlos hinzugeben, geht Gentile's reine Jünglingsphantasie in das Schöne und Holdselige und schafft eine bis zum Wunderbaren (auch durch äussere Mittel der Pracht, z. B. Goldauf-

höhung) gesteigerte Wirklichkeit. Es giebt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler so ganz von selbst verstand; wenige, die einen so übermächtigen Duft von Poesie um sich verbreiten. Ausser diesem Bilde und einer
a Krönung Mariä, welche sich nebst vier lieblichen und zart gefärbten einzelnen Figuren von Heiligen in der Brera zu Mailand befindet, (Nr. 75. 102 fg.) sind die wenigen in Italien vorhandenen Arbeiten
b entweder an abgelegenen Orten, oder im Dunkel aufgehängt (Seiten-
c flügel eines Altares im Chor von S. Niccolò zu Florenz [und eine interessante kleine Tafel in der Sacristei daselbst]), oder zweifelhaft
d (Krönung Mariä in der Akademie von Pisa). Eine kleine Madonna mit Engeln, im Pal. Colonna zu Rom [eher aus der Veroneser Schule der Zeit *Vittore Pisano's*, — Fr.; das einzige Wandgemälde: eine
e Madonna im Dom zu Orvieto, mit eigenthümlichem Spiel der Hände.] [1])

Die Kunstübung Venedigs, mit wenigen Ausnahmen (wie die Mosaiken in der Cap. S. Isidoro und der Cap. de' mascoli in S. Marco, S. 735, c u. 736, a.) auf Altartafeln beschränkt, empfand von Giotto's Einfluss am wenigsten. Die Prachtausstattung, die tiefen Lackfarben, auch die grünlichen Schatten im Fleische und der Farbenauftrag erinnern noch direct an die lange Herrschaft der Byzantiner; in der Süssigkeit einzelner Köpfe scheint auch ein sienesischer Anklang zu liegen. (In der Akademie Nr. 394 die Krönung der Jungfrau von
f *Nic. Semitecolo* 1351; Nr. 5 ein Altarbild in 5 Abtheilungen, Verkündigung und vier Heilige von *Lor. Veneziano*, 1371, und von *Niccolò*
g *di Pietro* [*dal Ponte del Paradiso*], 1394, Nr. 295, aus Palazzo Manfrin.

Gegen die Mitte des XV. Jahrh. gehen aus einer Werkstatt von Murano jene prächtigen Altarwerke hervor, an welchen schon die gothische Einfassung (S. 211), wo sie erhalten ist, die Absicht auf den höchsten Glanz des Reichthums darthut. Sie sind bezeichnet: *Johannes* und *Antonius* von *Murano;* Johannes aber heisst mehrmals *Alamannus* und war ohne Zweifel ein Deutscher; Antonius gehörte zu der später berühmten Künstlerfamilie der *Vivarini*. Drei
h Altarwerke, mit den Daten 1443 und 1444 finden sich in S. Zaccaria zu Venedig (2. Nebencap. rechts), eine figurenreiche Krönung Mariä
i mit dem (neu aufgemalten) Datum 1440 in der Akademie ebenda, ein

[1]) [Nahe verwandt mit Gentile ist *Ottaviano di Martino Nelli* dessen Hauptwerk in S. Maria nuova zu Gubbio.]

ähnliches Bild in S. Pantaleon (Cap. links vom Chor), endlich wiederum a in der Akademie ein grosses Gemälde vom Jahr 1446: Maria thronend b zwischen den vier Kirchenlehrern. Einen kenntlichen deutschen Einfluss offenbart nur etwa diese schöne, stille Maria; in der weichen Carnation liegt eher eine Hinweisung auf Gentile da Fabriano, welcher sich längere Zeit in Venedig aufhielt[1]. Gegenüber den Staffeleibildern der alten Florentiner ist namentlich die tiefe, durchsichtige Farbe zu beachten; es ist der Uebergang vom byzantinischen Colorit zu demjenigen des Giov. Bellini. Die Gewandung hat noch das Feierliche des germanischen Styles; in der ganzen, individualisirenden Auffassung aber meldet sich schon der Einfluss des XV. Jahrh., welcher endlich in dem grossen Altarwerk der Pinacoteca von Bologna, c von *Antonio* und *Bartolommeo da Murano* (d. h. *Vivarini*), 1450, bereits harte und düstere Charakterköpfe und einzelne manierirte Gestalten hervorbringt. (Dasselbe weicht auch in der glanzlosern Farbe von obigen Werken ab, gleicht ihnen aber in der miniaturartigen Sorgfalt.)

Was in Neapel ausser den schon genannten Werken aus dieser Zeit vorhanden ist, hat nur den Werth kunsthistorischer Belege. Von dem mythischen *Simone Napoletano* existirt kein bezeichnetes Werk. Das ihm zugeschriebene Bild in S. Lorenzo (Querschiff links), ein von d Engeln umschwebter S. Antonius von Padua ist von 1438; der h. Ludwig von Toulouse ebendaselbst von *Simone di Martino*, s. oben. — In S. Domenico maggiore: 2. Cap. Brancacci, r. mittelgute, spät-giot- e teske und sehr übermalte Fresken mit der Legende der h. Magdalena; — 6. Cap. r. (del Crocefisso) ausser der Kreuztragung (s. u. S. 853, c.) u. a. eine säugende Madonna; — 7. Cap. r. eine andere, in einer Grabnische; — in der hintern Capelle gegen Strada della Trinità zwei alte Bilder (von *Stefanone?*). [Nach Schulz später als 1456, Gemisch sieneser und giottesker Elemente.] — Der in Neapel einst gerühmte *Colantonio del Fiore* ist seiner Bedeutung für die dortige Schule ledig geworden. Auf seinem einzigen bezeichneten Werk, die Glorie des S. Antonius f abbas, ehemals im Chor von S. Antonio [1868 unsichtbar im Municipio],

[1]) [In der h. Giustina des Altarwerkes von 1443 und der Rosenhecke der h. Sabina unverkennbarer Einfluss der Cölner Schule; der des Gentile im jugendlichen h. Icerius und den Engelchen zu beiden Seiten. — Ein Werk derselben Hände in der Brera, Nr. 114, * dort fälschlich Scuola Fiorentina genannt. — Mr.]

einem Bild, das man in Florenz kaum eines Blickes würdigen möchte, liest man: A. 1371 *Nicholaus Tomasi* de Florē (d. h. Florentia) Pictor.
a Die ihm gleichfalls zugeschriebene Thürlunette an S. Angelo a Nilo ist vor Staub nicht mehr kenntlich.

b Für die Geschichte des Madonnentypus: die Mad. della rosa, in einer Cap. der linken Seite des Domes von Capua; streng gothisch und vielleicht noch aus dem XIII. Jahrh.; die übrigen neap. Madonnen jener Zeit noch byzantinisch.

Ehe wir zu dem Styl des XV. Jahrh. übergehen, muss von einem florentinischen Meister die Rede sein, in dessen Werken die Richtung Giotto's, ja der gothische Styl überhaupt noch einmal zu einer herrlichen Erscheinung aufflammt, ja gleichsam den höchsten und letzten Gipfel erreicht, von dem seligen (Beato) *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (1387—1455).

Zu dem Element der Schönheit, welches Orcagna in die Schule gebracht, fügt dieser in seiner Art einzige Meister den Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit. Eine ganze grosse ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüthe der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genausten und vollständigsten durch ihn, sodass seinen Gemälden jedenfalls der Werth religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist. Wen Fiesole unbedingt anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältniss haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit vieles Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Ueberzeugung die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihres Gleichen hat. In der dramatischen Erzählung ist Fiesole immer einer der tüchtigsten Nachfolger Giotto's; da er von Hause aus ein grosser Künstler war, so bemühte er sich sein Leben lang um eine möglichst gleichmässige Beseelung Alles dessen, was er schuf; bei näherer Betrachtung wird man finden, dass er einer der ersten ist, welcher den Köpfen durchgängig das Allgemeine benimmt und sie auf die zarteste Weise persönlich belebt; nur stand seiner Gemüthsart der Ausdruck der Leidenschaft und des Bösen nicht zu

Gebote, und seine Verlegenheit wirkt dann (im streng ästhetischen Sinne) komisch.

Wie seine Bildung ursprünglich die eines Miniators war, so geben auch seine kleinern, miniaturartig ausgeführten Tafeln beinahe den ganzen Künstler wieder. Obenan stehen die Glorien, wie z. B. das prächtige Bild in den Uffizien (Nr. 1290), auch die Umgebung des Erlösers und der Empfang der Seligen in den Weltgerichtsbildern (das schönste in Pal. Corsini zu Rom, VII. Saal, 22. 23. 24, ein anderes in der Akademie zu Florenz, Saal d. kl. B. Nr. 41), während die Seite der Verdammten auf keine Weise zu genügen pflegt. Von den heiligen Geschichten haben nach meinem Gefühl diejenigen den Vorzug, welchen altübliche Motive der florentinischen Schule zu Grunde liegen, also wesentlich die oftgemalten des neuen Testamentes; in den Legenden macht sich die eigene Erfindung oft frisch und schön, oft aber auch befangen ihre Bahn. (Leben Christi in 35 Bildchen, Akad. v. Florenz, Saal d. kl. B., Nr. 11 u. 24, wo sich noch mehreres von F. befindet; — Uffizien, Nr. 1178, 1184, 1294; — 3 Bildchen in einem Wandschrank der Sacristei von S. Maria novella in Florenz; — Kirche del Gesù zu Cortona: zwei Predellen mit dem Leben der Maria und den Wundern des heil. Dominicus; — vatican. Galerie, II. Saal Nr. 4, die Wunder des heil. Nicolaus von Bari, aus der letzten Zeit und sehr ausgezeichnet; — zwei dazu gehörende Stücke und ausserdem die wundervolle Verkündigung aus der Sacristei von S. Domenico, jetzt in der Pinacoteca zu Perugia, nebst geringerm; — u. a. a. O.)

Die grössern Staffeleibilder genügen viel weniger. (Statt aller das grosse Altarwerk in den Uffizien, 1. Gang, Nr. 17, mit doppelt bemalten Seitenflügeln, an welchem die klein ausgeführten Engel rings um die lebensgrosse Madonna bei weitem das Beste sind.) Es scheint als habe der Maler eine fromme Befangenheit bei Hauptbildern für Altäre nicht überwinden können, während er in den Predellen, Giebelbildern, Seitenfigürchen u. s. w. sich so frei und schön bewegte; auch wirkt die überfleissige Ausführung bei der noch ungenügenden allgemeinen Körperkenntniss nicht günstig. Die grosse Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz (Hauptsaal) Nr. 34 erscheint befangen, vielleicht gerade durch die Masse von Ausdruck, die darin zusammengedrängt ist; die Leiche ist gut modellirt, ihr Herabsenken glücklich gegeben, das Bild überhaupt das Beste unter den Grossen. Auch das Altarwerk in S. Domenico zu Cortona (hinten, rechts) gehört zu den

a b c d e f g h i k l m

Bessern. [Es seien noch erwähnt: das Altargemälde in S. Domenico zu Fiesole (der Hintergrund von *Lorenzo di Credi* übermalt); die Predellen, das Entzücken Vasari's, jetzt in der Nationalgallerie zu London. — Eine Verkündigung im Gesù zu Cortona. — Zwei Madonnenbilder in der Akademie zu Florenz; Qu. ant. Nr. 19 u. Nr. 22; — Zwei graziöse Engel in der Gallerie zu Turin, Nr. 553.]

Die bezeichneten Mängel fielen weg bei der Frescomalerei, welche eine gewisse Mässigung in den Darstellungsmitteln unvermeidlich machte und den Künstler nicht durch den Gedanken, ein Cultusbild malen zu müssen, ängstigte. [Zu den frühern Arbeiten gehören a wahrscheinlich die bei S. Domenico zu Fiesole erhaltenen Wandgemälde. Im ehem. Capitelsaal (jetzt Gewächshaus) ein überaus schönes und ausdrucksvolles Crucifix mit Maria und Johannes lebensgross, von sehr guter Erhaltung; in einem Wohnraum (Eingang durch die Thür Nr. 4 rechts neben der Kirche) eine Madonna zwischen Heiligen (übermalt).]

Einen wahrhaft einzigen Eindruck machen vor Allem die Malereien, womit Fiesole seinen langjährigen Wohnsitz, nämlich das Domib nicanerkloster S. Marco zu Florenz ausschmückte. Hier ist er zu Hause, hier darf er seine Ideen frisch wie ihn der Geist treibt in den ärmlichen Klostergängen, in den kleinen Zellen besonders werther Ordensgenossen verwirklichen; darum glaubt man auch gerade in den Fresken der Zellen die Inspiration deutlicher zu fühlen als in den Altarbildern des Meisters. Mir wurden sieben Zellen, sämmtlich im obern Stockwerk geöffnet, und ich glaube sagen zu dürfen, dass die sämmtlichen Wandgemälde derselben, wenn auch in befangener Form, die höchste mögliche Lösung der betreffenden Aufgaben zwar nicht erreichen, aber doch berühren. (Christus in der Vorhölle; — eine Bergpredigt; — die Versuchung in der Wüste; — Christus am Kreuz mit den Seinigen und mit dem weinenden S. Dominicus; — noch ein Gekreuzigter mit den Seinigen; — die Marien am Grabe; — Mariä Krönung; — und die Anbetung der Könige, eine späte und reiche Arbeit, die vielleicht einen Wetteifer mit Masaccio verräth.) Der überquellende Reichthum an den schönsten und naivsten Köpfen ist gepaart mit einem Geist und einer Tiefe in der Auffassung der Thatsachen, wie sie nur den grössten Meistern eigen ist. — [Seit 1867 ist das Kloster vollständig zugänglich, die Zellen leer, und es besteht die nicht eben glückliche Idee, ein ganzes Museum von Werken Fiesole's

und des Fra Bartolommeo darin anzulegen. — Es sind in den Zellen ausser den oben genannten noch achtzehn kleinere Bilder; — in den Gängen: der Gekreuzigte mit S. Dominicus, sehr dem Bild im vordern Kreuzgang entsprechend, — der englische Gruss, eine der allerschönsten Lösungen dieser Aufgabe, — und eine thronende Madonna.] a

Wie Fiesole für eine schon mehr öffentliche Andacht malte, zeigt sich an den Fresken des vordern Kreuzganges zu ebener Erde. Es sind fünf spitzbogige Lunetten mit Halbfiguren (worunter Christus mit zwei Ordensheiligen [das Motiv der Jünger in Emaus als sinniger Schmuck der Pilgerherberge] besonders schön ist); ferner Christus am Kreuz mit dem heil. Dominicus, lebensgross; endlich das berühmte Freskobild des anstossenden Capitelsaales: der Gekreuzigte mit den beiden Schächern, seinen Angehörigen und den heiligen Cosmas, Damianus, Laurentius, Marcus, Johannes d. T., Dominicus, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Franciscus, Benedict, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino. Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, welche hier in ihren grossen Lehrern und Ordensstiftern am Fuss des Kreuzes versammelt ist. So lange es eine Malerei giebt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdruckes bewundern; Contraste der Hingebung, des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (in S. Benedict, der die Schaar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken. b c

Es ist eine bedeutende Thatsache jener unvergesslichen Jahrhunderte der Kunstgeschichte, dass mehrere der grössten Künstler ihr Bestes und Meistes in späten Lebensjahren, wenigstens erst nach dem fünfzigsten Jahre gaben. Lionardo war nahe an diesem Alter, als er sein Abendmahl in Mailand schuf; Giovanni Bellini's herrlichste Bilder stammen aus seinen achtziger Jahren; Tizian und Michelangelo haben als Greise noch das Staunenswürdigste hervorgebracht. Es existirt aus dem XVI. Jahrh. ein vielverbreiteter kleiner Stich, welcher einen alten Mann in einem Räderstuhl für Kinder darstellt, mit der Beischrift: anchora imparo, noch immerfort lerne ich. Und dies war keine Phrase. Die unverwüstliche Lebenskraft dieser Männer war wirklich mit einer eben so dauernden Aneignungsgabe verbunden.

Diess war auch bei Fiesole einigermaassen der Fall. Dasjenige worin er so vorzüglich gross ist, die friedensreiche, tiefe Seligkeit

heiliger Gestalten, findet sich eben in seinen spätesten Arbeiten mit einer unbeschreiblichen Kraft und Fülle ausgedrückt, zum grossen Unterschied von Perugino, welcher gerade hierin mit den Jahren lahm
a und äusserlich wurde. Man betrachte Fiesole's Pyramidalgruppe der Propheten am Gewölbe der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto und frage sich, ob irgend ein Kunstwerk der Erde, Rafael nicht ausgenommen, die stille selige Anbetung so wiedergebe? (Den Weltrichter, an der Hinterwand, hat er freilich dem jüngsten Gericht des Campo santo entlehnt, ohne das Vorbild zu erreichen.)[1] Noch später, nach seinem sechszigsten Jahre (1447), malte er im Vatican die
b Capelle Nicolaus V., — und die vier Evangelisten am Gewölbe und einer oder der andere von den Kirchenlehrern, wie z. B. S. Bonaventura, erscheinen jenen himmlischen Gestalten noch ganz ebenbürtig. Aber nicht bloss was ihm eigen war, bildete er mit gesteigerter Kraft weiter, sondern auch gegen die Fortschritte anderer Zeitgenossen schloss er sich durchaus nicht ab, wie man wohl glauben könnte. Die Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius in der letztgenannten Kapelle beweisen, dass der alternde Mann noch mit aller Anstrengung so viel von dem, was inzwischen Masaccio u. A. gewonnen, einzuholen suchte als seiner Richtung gemäss war. Die anmuthige Erzählungsweise dieser Fresken zeigt Züge des wirklichen Lebens und ist mit einer äussern Wahrheit der Farbe verbunden, wie sich diess von keinem frühern Werke des Meisters so behaupten lässt. Die heftigen Bewegungen, ja schon die starken Schritte pflegen ihm noch immer zu misslingen, dafür wird man aber auf das Beste entschädigt z. B. durch jene junge Frau, welche der Predigt des heil. Stephanus mit ungestörter Andacht zuhört und ihr unruhiges Kind nur mit der Hand fasst um es stille zu machen. Man durchgehe dieses Werk Scene um Scene, und man wird einen Schatz von schönen, geistvollen Bezügen dieser Art darin finden. Abgesehen davon ist es als fast rein erhaltenes Ganzes aus der Zeit der grossen Vorblüthe unschätzbar.

c Fiesole ruht begraben zu Rom in S. Maria sopra Minerva. Vielleicht wollte man ihm eine Ehre anthun, als man in unsern Tagen

[1] [Von Fiesole ist, wie wir jetzt urkundlich wissen, die Zeichnung der vier Gewölbfelder im südlichen Theile der Capelle; von seiner Hand ausgeführt nur die Propheten und Erzväter, während *Luca Signorelli* die beiden andern Felder nach Fiesole's Entwürfen malte.]

die Wölbungen dieser Kirche in seiner Manier bemalte. Es sind auch wieder Apostel und Kirchenlehrer auf blauem goldgestirntem Grunde. Allein er hätte sie nicht gebilligt und auch für den guten Willen gedankt.

Ein Zeit- und Standesgenosse Fiesole's, der Camaldulenser *Don Lorenzo*, blieb in derselben Richtung beim ersten Anlauf stehen. Es ist zu glauben, dass ihn seine wenigen Werke sehr viel Fleiss und Besinnens gekostet haben. Bei der Verkündigung in S. Trinità a zu Florenz (4. Cap. rechts) ist er dafür belohnt worden; die stille Anmuth und der tiefe Charakter der beiden glücklich gestellten Figuren hat dem Bilde eine Art typischer Geltung verschafft und zu zahlreichen Copien angeregt. Die Anbetung der Könige (in den Uf- b fizien Nr. 20) ist ebenfalls vortrefflich angeordnet, und dabei merkwürdig als eines der letzten Gemälde, in welchen die Gewandung des gothischen Styles noch in ihrem vollen Schwung gehandhabt ist. [Das Hauptwerk, eine Krönung Mariä, von 1413, aus der Badia von Cerreto, c befindet sich seit 1866 im Vorrath der Uffizien. — Ein Triptychon in d Monte Oliveto (Sacristei); eine schwächere Verkündigung in der Akademie, Qu. gr. Nr. 30, eben daselbst Mehreres im Vorrath. Sämmtlich zu Florenz. — Eine schöne Madonna mit Heiligen in der Collegiata zu Empoli.]

In den ersten Jahrzehnden des XV. Jahrh. kam ein neuer Geist über die abendländische Malerei. Im Dienst der Kirche verharrend, entwickelte sie doch fortan Principien, die zu der rein kirchlichen Aufgabe in keiner Beziehung mehr standen. Das Kunstwerk giebt zunächst mehr als die Kirche verlangt; ausser den religiösen Beziehungen gewährt es jetzt ein Abbild der wirklichen Welt; der Künstler vertieft sich in die Erforschung und Darstellung des äussern Scheines der Dinge und gewinnt der menschlichen Gestalt sowohl als der räumlichen Umgebung allmälig alle ihre Erscheinungsweisen ab. (Realismus.) An die Stelle der allgemeinen Gesichtstypen treten Individualitäten; das bisherige System des Ausdruckes, der Geberden und Gewandungen wird durch eine unendlich reiche Lebenswahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht. Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut

des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, weicht jetzt der allbezeichnenden Deutlichkeit, welche der erste Gedanke der neuen Knnst ist; wo sie aber sich dennoch Bahn macht, ist es eine neugeborene sinnliche Schönheit, die ihren Antheil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muss, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt gar keine Stelle fände.

In diesem Sinne giebt jetzt das Knnstwerk weniger als die Kirche verlangt oder verlangen könnte. Der religiöse Gehalt nimmt eine ausschliessliche Herrschaft in Anspruch, wenn er gedeihen soll. Und diess aus einem einfachen Grnnde, den man sich nnr nicht immer klar eingesteht; dieser Gehalt ist nämlich wesentlich negativer Art und besteht im Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert; zieht man diese geflissentlich und principiell in die Kunst hinein, wie damals geschah, so wird das Bild nicht mehr fromm erscheinen. Man rechne nur der Kunst nach, wie wenige Mittel sie hat, nm direct auf die Andacht zu wirken; sie kann hohe Ruhe und Milde, sie kann Hingebung und Sehnsucht, Demuth und Trauer in Köpfen und Geberden schildern — lanter Elemente, die ohnehin dem allgemein Menschlichen angehören nnd nicht anf die christliche Gefühlswelt beschränkt sind, die aber allerdings im christlichen Gemüth eine christliche Andacht wecken, so lange dasselbe nicht gestört wird durch Zuthaten, so lange ihm von den neutralen, jenes Ausdruckes nicht fähigen Theilen der Menschengestalt und von der äussern Umgebung nur das Nothwendige mitgegeben wird. Sehr wesentlich ist hiebei jene allgemeine Feierlichkeit der Gewandung, welche schon durch ihren Contrast mit der Zeittracht, durch ihre Stofflosigkeit (die weder Sammt noch Seide unterscheiden will) und noch mehr durch eine geheimnissvolle Ideenassociation, die wir nicht weiter verfolgen können, den Eindruck des mehr als Zeitlichen und Irdischen verstärken hilft.

Jetzt beginnt dagegen ein begeistertes Studium des Nackten und der menschlichen Gestalt und Bewegung überhanpt; auch im Wurf der Gewänder will man den einzelnen Menschen und den gegebenen Moment charakterisiren; die einzelnen Stoffe werden dargestellt, in Staffeleibildern sogar mit unerreichbarem Raffinement; die möglichst reiche Abwechselung der Charaktere und die malerischen Contraste der handelnden Personen werden znm wesentlichen Princip, sodass abgesehen vom kirchlichen sogar der dramatische Eindruck unter der

Ueberfülle leidet. Endlich bildet sich ein ganz neues Ranmgefühl ans; wenn die Maler des XIV. Jahrh. die gegebenen Mauerflächen so viel als möglich mit menschlichen Gestalten ausfüllten, so entwickelt sich jetzt die Thatsache, das „Geschehen", bequem in weiten Räumen, so dass Nähe nnd Entfernung, Vor- und Rückwärtstreten als wesentliche Mittel der Verdeutlichung dienen können; — wenn das XIV. Jahrh. die Oertlichkeiten nur andeutete, soweit sie zum Verständniss unentbehrlich waren, so wird jetzt eine wirkliche Landschaft und eine wirkliche Architektur mehr oder weniger perspectivisch abgeschildert.

Bei diesem Interesse für die Einzelerscheinung konnte die Trennung der Malerei in verschiedene Gattungen nicht lange ansbleiben; bald nimmt die profane, hauptsächlich mythologische, allegorische und antik-geschichtliche Malerei einen wichtigen Platz ein.

Im Norden wird dieser grosse Uebergang bezeichnet durch die unsterblichen Gebrüder van Eyck, die ihr einsam strahlendes Licht weit über das ganze Jahrhundert, über die ganze deutsche, französische und spanische Kunst werfen. Sie weiteten das Gebiet der Malerei dergestalt aus, dass ihre Nachfolger nicht nachkommen konnten und sich mit einem viel engern Formenkreis begnügten. Erst beinahe hundert Jahre nach ihnen war im Norden das Porträt, das Genrebild und die Landschaft wieder anf dem Punkte wo Sie sie gelassen und bildeten sich dann aus eigenen Kräften weiter. Die menschliche Gestalt hat geradezu kein Einziger der nächsten Generationen nördlich von den Alpen, auch ihre besten flandrischen Schüler nicht, auch nur annähernd so verstanden und so lebendig behandelt wie Sie; es muss anf ihnen gelegen haben wie eine Lähmung; als Dürer, Metsys und Holbein zu spät erschienen, mussten sie erst eine Last abgestorbener Formen, die Frucht des XV. Jahrh., beseitigen.

Die Kunst des Südens nahm bei Zeiten aus den weitverbreiteten Werken der grossen Flandrer Dasjenige an was ihr gemäss war; keine italienische Schule (mit Ansnahme einzelner Meister von Neapel) ist von ihn in den Hanptsachen bedingt, aber auch keine blieb von ihrem Einfluss ganz unberührt. Die Behandlung der Gewandstoffe und Schmucksachen, namentlich aber der Landschaft zeigt vielfach flandrische Art; als viel wichtiger noch galt die eingestandener Maassen von den Flandrern erlernte "Oelmalererei", d. h. die neue Behandlung der Farben und Firnisse, welche eine bisher ungeahnte Durchsichtig-

keit und Tiefe des Tons und eine beneidenswerthe Dauerhaftigkeit möglich machte.

Häufig rechnet man auch den Einfluss antiker Sculpturen zu den wesentlichen Födernissen, welche die italienische Malerei vor der nordischen voraus gehabt habe. Allein der Augenschein lehrt, dass jeder Fortschritt mit einer unendlichen Anstrengung, welche im Norden fehlte, der Natur abgerungen wurde. Entscheidend zeigt sich diess in der paduanischen Schule, welche sich am Meisten und fast allein von allen mit der Antike abgab und doch, wie wir sehen werden, eigentlich kaum mehr als das Ornamentistische aus derselben entlehnte. Es konnte gar nicht im Geist einer mit so unermesslichen Kräften vorwärtsstrebenden Kunst liegen, sich irgend ein Ideal von aussen anzueignen; sie musste von selbst auf das Schöne kommen, das ihr eigen werden sollte.

Als Gabe des Himmels besass sie von vorn herein den Takt, die äussere Wirklichkeit nicht in alles Detail hinein, sondern nur soweit zu verfolgen, dass die höhere poetische Wahrheit nicht darunter litt. Wo sie an Detail zu reich ist, sind es nicht kümmerliche Zufälligkeiten des äussern Lebens, sondern Schmuck und Zierrath an Gebäuden und Gewändern, die den Ueberschuss ausmachen. Der Eindruck ist daher kein ängstlicher, sondern ein festlicher. Wenige geben das Bedeutende ganz gross und edel; viele verfangen sich in der Phantasterei, welche dem XV. Jahrh. überhaupt anhängt, allein die allgemeine Höhe der Formbildung giebt ihren Einfällen eine geniessbare und selbst erfreuliche Gestalt.

Alle diese Fortschritte wären, wie einst diejenigen der Schule Giotto's, bei einer Beschränkung auf das Andachtsbild und Tafelbild unmöglich gewesen. Abermals ist es Florenz, von wo das neue Licht einer grossartigen Historienmalerei ausstrahlt, die mit ihren Fresken[1]) die Wände der Kirchen, Kreuzgänge und Stadthäuser überzieht. Keine andere Schule kann von ferne neben diesem Verdienst aufkommen; die lombardische blieb in dem engen Ideenkreise der Gnadenbilder und Passionsbilder befangen; die venezianische schloss kein wahres Verhältniss zum Fresco und beschränkte sich lange auf Altar-

[1]) Bis auf Giotto wurde — laut jetziger Ansicht — nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in Fresco untermalt und al secco darübergemalt: erst seit Ende des XIV. Jahrh. begann die eigentliche Frescomalerei im engern Sinne.

bilder und Mosaiken; rechnet man den grossen Andrea Mantegna hinzu, so ging er auch in den Wandmalereien (zu deren Schaden) über das reine Fresco hinaus, dessen höchst solide Handhabung gerade ein Hauptverdienst der Florentiner ist. Rom zehrte fast ganz von auswärtigen Künstlern; Perugia empfing seine Inspiration zuerst von Florenz und Siena und leistete auf seinem Höhepunkt gerade für das Dramatisch-Historische wenig; Neapel kommt nicht in Betracht. — Toscana allein bietet eine grosse, monumentale Geschichtsmalerei dar, in gesunder, ununterbrochener Weiterbildung, mit fortlaufender Seitenwirkung auf das Tafelbild, welches sonst wohl vorzeitig in verfeinerter Niedlichkeit untergesunken wäre.

Die Gegenstände waren, mit Ausnahme der hinzukommenden Profanmalerei, die alten: das ruhig symmetrische Gnadenbild, die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen; endlich das häusliche Andachtsbild. Allein sie sind alle umgestaltet. Von den einzelnen Personen behält Christus im Mannesalter am meisten von dem bisherigen Typus; der Gekreuzigte erhält eine bisweilen sehr edel durchgebildete Gestalt und einen Ausdruck, den z. B. die Schulen des XVII. Jahrh. vergebens an Tiefe zu überbieten suchten. Die grösste Veränderung geht mit der Madonna vor; wohl bleibt sie in einzelnen feierlichen Darstellungen die Himmelskönigin, sonst aber wird sie zur sorglichen oder stillfröhlichen Mutter, und vertauscht sogar die altübliche Idealtracht mit Mieder und Häubchen des Italiens der Renaissance; das Bild der häuslichen Scene vollendet sich, indem der lebendig und selbst unruhig gewordene Christusknabe den längst ersehnten Gespielen erhält an dem kleinen Johannes. In dieser irdisch umgedeuteten Existenz findet denn auch der Pflegevater Joseph erst seine rechte Stelle; ein häuslicher und doch nicht kleinbürgerlicher Ton und Klang beginnt all die früher so feierlichen Scenen zu durchdringen: die Verkündigung, die Visitation, die Anbetung der Hirten, die Geburt der Maria, die des Johannes u. s. w. Gewiss wurde dem Beschauer das Ereigniss jetzt viel mehr nahe gelegt und vergegenwärtigt; ob die Andacht dabei gewann oder verlor, ist eine andere Frage. — Auch der Himmel füllt sich mit sprechend individuellen Köpfen und Gestalten an, zu beginnen vom Gottvater in pelzverbrämtem Rocke; alle Seligen und Engel dienen jetzt nicht mehr unpersönlich der grossen symmetrischen Glorie des Ganzen, sondern jede Figur ist interessant für sich. Von den erwachsenen

Engeln (die oft eine sehr florentinische Tracht erhalten) scheiden sich nunmehr die Schaaren kleiner, nackter Flügelkinder (Putten) aus, welche als Gefährten des Christuskindes, als Sänger und Musikanten und als stets dienliche Füll- und Zierfiguren die Kunstwerke jener Zeit beleben.

Die höchste Freude der Kunst war es, wenn sie der Natur wieder eine sprechende Bewegung, einen lebensvollen Moment mehr, und zwar auf eine schöne Weise abgewann; sie suchte gerade dasjenige, welchem die Nordländer aus dem Wege gingen. Einstweilen erfährt man noch wenig von anatomischer Erforschung der Menschengestalt; aber ein rastlos beharrliches Anschauen des täglichen Verkehrs klärte die Künstler auf über das Warum? jeder Bewegung und jedes Ausdrucks; das Studium des Nackten und der Perspective, die man aus dem Nichts schaffen musste, that das Uebrige.

So erwuchs eine Malerei, welche sich nicht mehr auf Intentionen und Andeutungen zu beschränken brauchte, sondern der Darstellung jeder Thatsache, jedes sinnlichen oder geistigen Vorganges gewachsen war.

In Florenz knüpft sich die grosse Neuerung an den Namen des *Masaccio* (1401—1428). Unter der Einwirkung des Ghiberti, Donatello und Brunellesco, welche in der Sculptur das neue Princip vertraten, führte er dasselbe in die Malerei ein, wo es seinen wahren Sieg erkämpfen sollte. [Seitdem urkundliche Forschungen die Lebensumstände Masaccio's, welcher unter den dürftigsten Umständen 27 Jahr alt starb, ans Licht gestellt haben, wird es schwer, demselben a mit Vasari die Fresken in S. Clemente zu Rom (Cap. vom Seiteneingang rechts; Kreuzigung, Legende der h. Catharina und eines Unbekannten) zuzuschreiben, die er im Alter von 16—18 Jahren ausgeführt haben müsste.] Sie zeigen in ihren starken Uebermalungen Anklänge dessen was Masaccio über die Nachfolger Giotto's emporhebt; in einigen der besser erhaltenen Köpfe zeigt sich wenigstens ein persönliches Leben. [Vielleicht haben wir hier ein Werk des *Masolino da Panicale* vor uns, der nach Vasari's, in diesem Fall sehr glaubhafter Mittheilung Masaccio's Lehrer war, und von b welchem bezeichnete Wandmalereien in der Kirche (Collegiata

und im Baptisterium zu Castiglione d'Olona (bei Varese) erhalten sind.[1])]

Masaccio's Genius offenbart sich ganz erst im Carmine zu Florenz (Cap. Brancacci, am Ende des rechten Querschiffes), wo er die von Masolino begonnene Freskenreihe weiterzuführen hatte. Wie Masolino's Eva im Sündenfall [s. d. Anmerkung], eine der ersten ganz schönen nackten Frauengestalten der modernen Kunst ist, so sind Masaccio's Täuflinge (in der Taufe Petri) die ersten völlig belebten männlichen Aete; schon vollkommen ist die Linienführung zweier nackten und bewegten Gestalten (in der Vertreibung aus dem Paradiese) gehandhabt. Auch in den übrigen Bildern strömt eine bisher ungeahnte Fülle der freisten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Hatten schon Giotto und seine Schule ihre dramatischen Scenen gerne mit einer zahlreichen, theilnehmenden Zuschauerschaft bereichert, so führt nun Masaccio das damalige Florenz als mithandelnd oder zuschauend mitten in den Hergang (Erweckung des Königssohnes, wovon Einiges dem *Filippino Lippi* angehört); er trennt und verbindet die Scenen, Gruppen und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen binnen einer naturwahren Räumlichkeit (Findung des Groschens im Munde des Fisches; die Heilung der Krüppel; das Almosen). Und über dem grossen malerischen Sieg vergass Masaccio das Höchste nicht; seine Hauptperson, der Apostel Petrus, ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet und auf eine Weise gestellt und bewegt, wie diess nur dem grössten Historienmaler möglich war. Vollends gehört nur einem solchen die Einfachheit der ganzen Behandlung an; alle Nachfolger bis auf Lionardo gefallen sich im Besitz der grossen neuen Kunstmittel; Masaccio allein hält zurück und erreicht so den Eindruck eines harmonischen Ganzen. Mit wie Wenigem hat er z. B. die Gewänder geschaffen, in denen sich der höchste Styl und der lebendigste Wurf verbinden. Die Schwierigkeiten der Mo-

[1]) [Der Name steht nur unter den noch spätgiottesken Bildern des Kirchen-Gewölbes, welche voraussetzlich bald nach der Vollendung des Baues, 1428, entstanden; die Wandbilder, Legenden des h. Laurentius und Stephanus, scheinen von anderer Hand; die Malereien des Baptisteriums (1435), Geschichte Johannes d. T., gleichen den Fresken von S. Clemente. — Nach dem Studium dieser interessanten Fresken möge man entscheiden, ob mit Crowe und Cavalcaselle dem Masolino die Urheberschaft der ihm bisher zugeschriebenen Bilder der Cap. Brancacci, Krankenheilung, Erweckung der Tabitha und Sündenfall (oben rechts), abzusprechen ist.]

dellirung und Verkürzung sucht er nicht auf; wo sie aber liegen, überwindet er sie. (Bestes Licht: Nachmittags vier Uhr.) [Bei den von *Filippino* ausgeführten, sehr kenntlichen Parthien wird die überaus schöne Composition wahrscheinlich der Vorzeichnung Masaccio's zu verdanken sein.]

a Das einfach grossartige Bild der heil. Anna mit Maria und dem Kinde, in der Akademie zu Florenz (grosse Gem. Nr. 34), zeigt noch recht den aus einer idealen Richtung hervorgegangenen Realisten.

b [Der Rest eines Freskobildes der Dreieinigkeit, sehr beschädigt, jetzt rechts vom Eingangsportal in S. Maria Novella. — Die Masaccio zugeschriebenen Köpfe in den Uffizien gehören ihm nicht an.]

c Die Lunetten im Kirchlein S. Martino (der Brüderschaft de' Buonuomini) zu Florenz gelten mit Recht als Werk eines trefflichen Schülers von M.; sie geben eine edle Lebensfülle noch ohne das Barocke und Ueberladene späterer Florentiner des XV. Jahrhunderts. Als Jugendwerk des Filippino Lippi kann ich sie nicht betrachten, da kein Anklang an seinen Lehrer Sandro darin zu erkennen ist. [Crowe und Cavalcaselle datiren dieselben später und halten sie für Arbeiten aus der Schule des Filippino.]

Was Masaccio erworben das wird bei *Fra Filippo Lippi* (1412? bis 1469) im Dienste eines minder hohen und strengen Geistes, einer reichen und fröhlichen Phantasie weiter angewandt. Er lässt sich gehen, aber nicht in Trägheit, sondern in kecken Versuchen dessen, was wohl seiner Kunst erlaubt sein möchte. Wie ohne alle Scheu und Rückhalt offenbart er in den Bildnissen, womit er seine Scenen ausstattet, das tiefste Wesen Derer, die er meinte! mit welchem Gefühl wird er — zuerst von Allen — die Jngend sinnlich-lieblich, ja schalkhaft bis über die Gebühr, dargestellt haben! Er ist der Erste, welcher sich an der Breite des Lebens, auch an dessen zufälligen Erscheinungen, von Herzen freute.

Sein grosses Frescowerk, die Geschichten des Täufers Johannes
d und des heil. Stephanus im Chor des Domes von Prato (bestes Licht: 10—12, im Winter wegen der eingezogenen niedern Decke des Chores fast unsichtbar) würde schon durch Technik und Colorit Epoche gemacht haben. Nicht alle Scenen sind hoch aufgefasst; der Künstler hat zu viel Neues in allen möglichen Beziehungen zu sagen, als dass nicht der tiefere Gehalt unter den oft herrlichen rein malerischen Gedanken leiden müsste. Schöner zumal als bei irgend einem

Vorgänger spricht sich Stellung und Bewegung in den nobeln und lebendigen Gewändern aus, deren mehrere (z. B. in der „Traner um die Leiche des Stephanus“) bis auf die Zeit Rafaels kaum mehr ihres Gleichen haben möchten. In den vier Evangelisten am Kreuzgewölbe wich Filippo von der symmetrischen Stellung ab; man wird z. B. Fiesole's Evangelisten am Gewölbe der Capelle Nicolaus V. immer vorziehen.

Gegen Ende seines Lebens malte Filippo die Chornische des Domes von Spoleto aus. Diese Krönung Mariä ist eines der frühesten ganz frei angeordneten Halbkuppelgemälde; doch klingt die symmetrische Strenge der Frühern noch sehr wohlthnend nach. Maria und Christus an Ernst den Giottesken nicht gleich; Ersatz durch den lebendigen Ausdruck der Nebengruppen. Von den drei untern Bildern der Tod der Maria hochbedeutend, aber durch ganz andere Mittel als bei den Giottesken. (An beiden grossen Frescowerken half *Fra Diamante.*) a

In den Tafelbildern überwiegt die Frende am Schön-Wirklichen; eine kräftige und schalkhafte Jugend; die Madonna florentinisch häuslich; das Christuskind durchgängig sehr schön gebildet. [Auffallend ist die sonderbare Schädelform, oft Stierköpfen vergleichbar, welche manchen seine Figuren, anch hänfig den Christuskindern etwas charakteristisch Störrisches giebt. — Mr.] In Prato: im Refectorium von S. Domenico: eine Gebnrt Christi mit S. Michael und S. Thomas Aq., — im Pal. del Commune: Madonna della Cintola, eine schwächere Madonna und eine Predella, in einem dunkeln Raum aufgestellt. — Zu Florenz, in der Akademie (Gr. Gemälde No. 49): herrliche Madonna mit vier Heiligen, alle unter einer Architektur, für die Gewandung sein schönstes Tafelbild; — ebenda: Gr. Gemälde No. 41, die grosse Krönung Mariä, spät, wie sein eigenes Greisenbildniss und die gedämpfte, aber ganz klare Farbe beweist; als überfüllt wirkend, weil der Gegenstand — eine Glorie — in einen irdisch greifbaren Raum übertragen ist; dabei reich an wesentlich neuem Leben; — dazu die schöne Predella. — Uffizien (Nr. 1307): zwei Engel heben d. Madonna das nach ihr verlangende Kind entgegen; sie zögert betend. [Ebenda, Nr. 1167, der Masaccio zugeschriebene wundervolle Greisenkopf, Fresco; Mr.] — Pal Pitti (Nr.338): grosses Rundbild der sitzenden Madonna (Kniestück); hinten die Wochenstube der Elisabeth und die Visitation; ein Thema, das recht dazu einlud, die früher durch Goldstäbe zu Einzelscenen getrennten Vorgänge zu Einem Bilde zu b c d e f

verschmelzen, den Hausaltar zum häuslichen Gemälde umzubilden.
a — Pal. Corsini: Mehreres.

Sandro Botticelli (1447—1510), Filippo's Schüler, ist im Verhältniss zu dem, was er gewollt hat, nirgends ganz durchgebildet. Er liebte, das Leben und den Affect in einer selbst stürmischen Bewegung auszudrücken und malte eine oft ungeschickte Hast. Er strebte nach einem Schönheitsideal und blieb bei einem stets wiederkehrenden, von Weitem kenntlichen Kopftypus stehen, den er hie und da äusserst liebenswürdig, oft aber ganz roh und leblos reproducirt. (Es ist nicht der Kopf der bella Simonetta, wenn das zweifelhafte Profil-
b bild im Pal. Pitti, Sala di Prometeo (Nr. 353), dieses Mädchen wirklich vorstellt.) Unter den Florentinern ist S. einer der frühsten, welche der mythologischen und allegorischen Profanmalerei im Sinne der Renaissance eine dauernde Hingebung bewiesen haben. [1])

c Sein schönstes Werk: das eine der beiden Rundbilder (Madonnen mit Engeln) in den Uffizien (Nr. 25)[2]), mit wundervollen Engelköpfen, ein Juwel an Ausführung; ebenda sein bestcomponirtes Historienbild, eine Anbetung der Könige (Nr. 1286), in den edeln Gewandmotiven dem Besten seines Lehrers nahe stehend, eine merkwürdige Parallele zu flandrischen Bildern desselben Inhaltes; dann zwei kleine Geschichten der Judith (Nr. 1231 u. 36) und die bekannte, so oft gemalte Allegorie des Apelles von der Verläumdung (Nr. 1288), Gegenstände zu deren heroischem und idealem Gehalt der hier wunderlich manierirte Realismus nicht ausreichte [auch die „Stärke“ (Nr. 1299) ist keine glückliche Schöpfung]; — endlich aber die auf einer Muschel über die Fluth schwebende Venus (No. 39); hiefür studirte Sandro und brachte nicht bloss einen ganz schönen Act, sondern auch einen höchst angenehmen, märchenhaften Eindruck hervor, der sich dem
d mythologischen unvermerkt substituirt. — In der Akademie: (Quadri antichi Nr. 24) der Venusgarten oder wie man das Bild benennen will; in den Formen der nackten Figuren wiederum realistisch unrein; — sodann (im grossen Saal Nr. 47) eine grosse Krönung Mariä mit vier Heiligen, zum Theil gering, bunt und selbst roh; — viel werthvoller die Madonna mit vier Engeln und sechs Heiligen (Nr. 52), eines

---

[1]) [Eigenthümliche symbolische Compositionen enthalten seine Kupferstiche zur Dante-Ausgabe von 1481.]

* [2]) [Doch vielleicht nur eine Wiederholung des schöneren in Privatbesitz bei Graf Alessandri befindlichen Exemplars.]

jener grossen Prachtbilder, in welchen das XV. Jahrh. das Himmlische in eine irdisch-wirkliche, aber noch immer feierliche und würdevolle Hofhaltung umdeutet; die Engel heben nicht nur den Vorhang auf, sondern sie hängen ihn auch sorgsam an die Pfosten der Architektur. Einiges im Pal. Pitti, Pal Corsini u. a. a. O. — In Ognissanti, rechts, a der S. Augustin, Gegenstück zu Ghirlandajo's Hieronymus. [Die b Reiterschlacht in der Turiner Gallerie eher in der Richtung des *Uccello.*]

Filippino Lippi (145?—1504) Filippo's Sohn und Sandro's Schüler, den er an Geist, Phantasie und Schönheitssinn beträchtlich übertrifft. Wie er aus Sandro hervorwächst, zeigt am besten die grosse thronen- c de Madonna mit den vier Heiligen in den Uffizien Nr. 1268 (1485). — Ebenda: eine figurenreiche Anbetung der Könige Nr. 1257; allerdings neben der vielleicht gleichzeitigen des Lionardo im Nachtheil, auch nicht ohne die Schattenseiten der spätern Werke Filippino's (bunte Ueberfüllung, schwere wulstige Gewandung), aber im Ausdruck des scheuen Herannahens, der anbetenden Huldigung ungemein schön. (Der kleine S. Hieronymus in der Nische sitzend, ebenda, als „Filippo L." benannt, ist sicher von Filippino.) — Sein bestes Tafelbild, in der d Badia, Cap. links von der Thür, S. Bernhard, den die Madonna mit Engeln besucht, ein Werk voll naiver Schönheit, ist allerdings noch aus früher Zeit (1480); [ebenfalls jugendlich: das schöne Altarbild in S. Micchele zu Lucca, 1. Altar rechts]; die Kreuzabnahme in der Akademie dagegen Qu. gr. Nr. 57, wozu Perugino die untere Gruppe e gemalt hat, sowie die Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Bolog- f na (kleine Cap. zunächst rechts vom Chor), datirt 1501, gehören zu den spätern Werken, in welchen man bei vielem Schönen doch den gleichmässigen Schwung vermisst. — Ein paar Breitbilder mit vielen kleinen Figuren, wie dasjenige mit der todten Lucretia (Pal. Pitti Nr. 388) und die mit der Geschichte der Esther (Pal. Torrigiani in Florenz) g sind Belege für die Art mehrerer damaliger Florentiner, die profane h Historie als figurenreiche Theaterscene zu stylisiren. — Das prächtige Bild in S. Spirito (vom Langhaus kommend der fünfte Altar des rech- i ten Querschiffes) wird auch F.'s Schüler *Raffaellino del Garbo* zugeschrieben; es ist eine Madonna mit Heiligen und Donatoren unter einer Halle mit köstlicher Aussicht auf eine Stadt; die Köpfe zum Theil wehmüthig holdselig wie in den schönsten Bildern des Lorenzo di Credi. — [In S. Teodoro zu Genua: ein grosses Altarbild von 1503;

ebendas. in Pal. Balbi eine kleine Communion d. h. Hieronymus, wovon vielleicht das Original bei Marchese Gino Capponi zu Florenz.
a In Venedig (Pinacoteca Manfredini im Seminar b. d. Salute) zwei zarte Bildchen, Christus mit Magdalena und die Samariterin, dort D. Crespi genannt! — Mr.]

b Von F.'s Fresken sind die wahrscheinlich frühsten, im Carmine zu Florenz (S. 798, b) die vorzüglichsten, eine würdige und stylgemässe Fortsetzung der Arbeit Masaccio's, dessen Composition er vermuthlich folgte. [Man erkennt leicht als seine Arbeit zwei Gruppen auf der Darstellung des vom Tode erweckten Königssohnes, Petrus und Paulus vor dem Viceconsul (hier der letzte Kopf rechts des Ma-
c lers Selbstbildniss, mit welchem man das fälschlich Masaccio benannte Bildniss in der Uffizi, Saal der Malerporträts, eine höcht geistreiche Frescoprobe, vergleichen möge.) Petrus von Paulus im Gefängniss besucht und die Befreiung durch den Engel]. Aber auch in den Wunderthaten der Apostel Johannes und Philippus, womit er die
d Capella Strozzi in S. M. novella (die erste vom Chore rechts) ausschmückte, kann ich nichts weniger als ein Sinken seines künstlerischen Vermögens erkennen; er erzählt hier nur mehr in seiner Weise, als einer der grössten Dramatiker des XV. Jahrh., allerdings mit sehr merklichen Unarten z. B. überladenen u. complicirten Compositionen, schwerbauschigen, weitflatternden Gewändern, conventionellen Köpfen, die aber durch anderes Einzelnes von grösster Schönheit aufgewogen werden. Entschieden geringer sind die Fresken in der Miner-
e va zu Rom (Cap. Carafa), wo er freilich eine Aufgabe lösen musste, die nicht mehr ins XV. Jahrhundert gehörte: die Glorie des heiligen Thomas, als allegorisches Cermonienbild. [Ein schönes Tabernakel
f in Prato, Ecke der Strada di S. Margherita].

Parallel mit Sandro und Filippino geht *Cosimo Rosselli*, dessen einziges zu Florenz vorhandenes Fresco (1456) in S. Ambrogio (Ca-
g pelle links vom Chor) eine Procession mit einem wunderthätigen Kelche darstellt. Schöne lebendige Köpfe, überfüllte und nicht sehr
h würdige Anordnung. — In der Vorhalle der Annunziata zu Florenz die Einkleidung des S. Filippo Benizzi. — In S. M. Maddalena de'
i Pazzi (zweite Cap., links) gehört ihm wahrscheinlich die sonst dem Fiesole zugeschriebene Krönung Mariä. Im Ganzen lebte Cosimo von

den Inspirationen Anderer, was in dieser Zeit der befreiten Subjectivität nicht mehr so erlaubt war, wie 100 Jahre früher.

Des Rosselli Schüler war *Piero di Cosimo*, welcher zwar bis 1521 lebte und später wesentlich von Lionardo bedingt wurde, der Auffassung nach jedoch noch dem XV. Jahrh. angehört. Sein bestes Bild, die Conceptio mit sechs Heiligen (Uffizien Nr. 1250) ist von a ausserordentlicher Gediegenheit der Composition und der Charaktere, ein wahres Kernbild der Schule. Von den vier mythologischen Breitbildern (vgl. S. 805, g) ebenda Nr. 21, 28, 32, 1246, enthält das späteste, Perseus und Andromeda, ganz reizende Einzelheiten. [Auffällig sind die theilweise ganz verfehlten Proportionen seiner ungeschickten schwerfälligen („tozze") Gestalten. Mr.]

Paolo Uccello (geb. 1397, st. 1475) ist hier einzuschieben als Vorläufer Benozzo's. Die von ihm oder einem Andern in dem abgestandenen giottesken Styl begonnenen Malereien des Chiostro verde bei b S. M. novella vollendete er mit ein paar Scenen (Sündfluth, Opfer des Noah), welche den schon sehr ausgebildeten Realismus auf der Bahn der perspectivischen Entdeckung zeigen. — Das grau in grau gemalte Reiterbild des Feldherrn Hawkwood (Acutus) im Dom von c Florenz ist wie das von Castagno gemalte Gegenstück (der Feldherr Marucci) stark restaurirt, aber edler aufgefasst als das letztere, welches doch nur einen steifbeinigen Kriegsknecht auf einem Ackerpferd d vorstellt. — Ausserdem von U. eine schon ganz lebendige Reiterschlacht in den Uffizien (No. 29).

Benozzo Gozzoli (geb. 1420, st. nach 1497) Schüler Fiesole's. e [hat von seinem Meister nur geringe Spuren an sich. Im Dom zu Orvieto, wo er dessen Gehülfe war, liess man ihn die unvollendete Arbeit nicht fortsetzen, und seine ersten selbstständigen Arbeiten finden sich in dem kleinen umbrischen Städtchen M o n t e f a l c o (S. Francesco, f Chorcapelle, das Leben d. h. Franz 1452, und einzelne Wandbilder, S. Fortunato vor d. Stadt, mehreres). Das Beste sind hier anmuthig porträthafte Gestalten und genrehafte Züge.] 1463 malte er in der Capelle des P a l. R i c c a r d i zu Florenz (bei Lampenlicht) den Zug der g heil. drei Könige, welcher sich über drei Wände ausdehnt und in dem Altarraum mit zwei märchenhaft anmuthigen anbetenden Engelchören abschliesst. (Leidliches Reflexlicht: um 2 Uhr.) [Den reichen Freskencyklus im Chor von S. Agostino zu S. G i m i g n a n o, das Leben h des heil. Augustinus, das Wandbild über dem Sebastiansaltar der-

a selben Kirche, ein Tafelbild im Chor der Collegiata daselbst und eine
b Kreuzigung in Monte Oliveto vor der Stadt vollendete er in den
Jahren 1463—67. Ein fast verlöschender Wandbildercyklus in S.
c Chiara zu Castel-Fiorentino scheint nach seinen Zeichnungen von
d Schülerhand ausgeführt.] Im Camposanto zu Pisa aber gehört
ihm fast die ganze Nordwand (23 Gemälde) mit den Geschichten des
alten Testamentes, gemalt 1469—1485. — Benozzo kostet mit vollen
Zügen die Freude an den blossen schönen Lebensmotiven als solchen;
sein wesentliches Ziel ist, ruhende, tragende, gebückte, laufende
stürzende Gestalten, oft von grosser jugendlicher Schönheit, mit
ganzer momentaner Kraft darzustellen; dagegen bleibt ihm der Hergang an sich ziemlich gleichgültig. Der Beschauer empfindet jene
Freude an dem neugebornen Geschlecht von Lebensbildern mit und
verlangt neben der endlos reichen Bescheerung nichts weiter. Die
schon erwähnte Ausstattung mit Architekturen, Gärten, Landschaften
ist fabelhaft prächtig; auch hier ist Benozzo ein begeisterter Entdecker neuer Sphären des Darstellbaren. — Seine Staffeleibilder
e geben keinen Begriff von seiner Bedeutung. — (Mehrere in der Akad.
f zu Pisa, [eine Madonna della cintola im Museum des Lateran
zu Rom.] [1])

Alessio Baldovinetti, von welchem in der Vorhalle der Annunzi-
g ata zu Florenz die Geburt Christi gemalt ist, ein sorgsamer, nicht
eben geistloser Realist, wird hauptsächlich genannt als Lehrer des

Domenico Ghirlandajo (1449—1498), des grössten dieser Reihe. Er gebietet dem sich schon in seinen eigenen Consequenzen verlierenden Realismus Einhalt, im Namen des ewigen Bestandtheiles der Kunst. Auch ihn reizt die Schönheit der lebendigen Erscheinung und er ist ihrer Reproduction vollkommen mächtig, allein er ordnet sie dem grossen, ernsten Charakter der heil. Gestalten, der höhern Bedeutung des dargestellten Augenblickes unter. Die in schönen treff-

[1]) Hier möchte das Frescobild des *Lorenzo von Viterbo*, in einer Capelle von S.
* Maria della verità daselbst, einzureihen sein: eine figurenreiche Vermählung der h.
** Jungfrau, vom Jahr 1469. [Im Dom] daselbst, Sacristei, ein schönes Bild der weissgekleideten Madonna mit 4 Heiligen, sicher von ihm! — Mr. — Von demselben, auch den Einfluss des Piero della Francesca verrathenden Künstler die schwachen Legendenbilder in S. Francesco zu Montefalco, 2. Kap. 1. — Cr. u. Cav.]

lich vertheilten Gruppen versammelten Bildnissfiguren, welche den Ereignissen beiwohnen, nehmen an der würdigen und grossen Auffassung des Ganzen Theil. Von allen Vorgängern scheint Filippo Lippi, hauptsächlich die Malereien im Dom von Prato, den grössten Eindruck auf G. gemacht zu haben; obwohl er denselben an leichtem und edelm Wurf der Gewänder, und ihn und andere in der Stoffdarstellung und Farbenharmonie nicht erreicht hat, so ist er dafür in anderem Betracht Allen überlegen, äusserlich auch in den Linien der Composition, sowie in der Frescotechnik.

In Ognissanti sieht man (links) sein Fresko des S. Hieronymus (1480), wo er in der Schilderung der Oertlichkeit und der Nebensachen einmal der flandrischen Weise nachgiebt, im Refectorium das Abendmahl, dessen Anordnung noch die alterthümliche giotteske ist. — Im Refectorium von S. Marco eine minder gute Wiederholung. — [Die Wandbilder der Capelle der Beata Fina in der Collegiata des kunstreichen Städtchens S. Gimignano, sind anziehende, auch decorativ sehr schöne Werke.] Vom Jahr 1485 die Fresken der Cap. Sassetti in S. Trinità (die hinterste im rechten Querschiff), die Legende des heil. Franciscus darstellend, schon ein reifes Meisterwerk (bestes Licht: 9 Uhr.) — Endlich die Fresken im Chor von S. Maria novella[1] (1490) mit dem Leben der Maria, des Täufers u. a. Heiligen. Nicht ein bedeutender dramatischer Inhalt ist hier das Ergreifende, sondern das würdige, hochbedeutende Dasein, von welchem wir wissen, dass es die Verklärung der damaligen florentinischen Wirklichkeit ist. Diese anmuthigen, edel-kräftigen Existenzen erheben uns um so viel mehr, als sie uns real nahe treten[2].

a b c d e

Unter den Staffeleibildern in Florenz sind zu nennen die Anbetung der Könige hinten im Chor der Findelhauskirche (Innocenti) [1488; dem Rundbild in den Uffizien nachstehend; die Ausführung etwas reizlos, wie überhaupt G.'s Tafelbilder nicht an die Herrlichkeit seiner Wandmalereien heranreichen. Mr.]; dann, in der Akademie die Madonna mit den vier Heiligen, Qu. ant. Nr. 17 und die herrliche Anbetung der Hirten (1485) Qu. gr. Nr. 50, in holdseliger Bildung,

f g

[1]) Sie sind immer schlecht beleuchtet. Die leidlichen Augenblicke, sowohl vor als nach Mittag, hängen von dem Stand der Sonne je nach den Jahreszeiten ab.

[2]) Ist vielleicht das Fresco einer Pietà mit Johannes und Magdalena, in einer Ecke der Stadtmauer am Arno, unweit Porta S. Frediano, von Domenico? Noch in Zerfall und Uebermalung ein herrliches Werk. *

schöner und glücklicher Anordnung ein Hauptwerk jener Zeit. —
a Zwei Bilder in den Uffizien, die brillante thronende Madonna (Nr. 1295) u. das Rundbild einer Anbetung der Könige (Nr. 1297); eins im Pal. Cor-
b sini. — In der Sacristei des Domes von Lucca eine (frühe) Madonna mit vier Heiligen. — [Ein Christus in der Glorie mit Heiligen, sonst
c in der Badia zu Volterra, jetzt in S. Francesco daselbst Cr. u. Cav. —
d Eine höchst bedeutende Tafel im Stadthaus zu Rimini, ausgezeichnet erhalten. — Für ein Jugendwerk Gh.'s halte ich das schöne Altarbild
e in S. Spirito, Florenz, die Dreieinigkeit mit d. h. Maria Magdalena u. Katharina (Querschiff l. 4. Altar) Mr.]

Von Domenico's Brüdern *Davide* und *Benedetto* sind keine namhaften selbständigen Arbeiten vorhanden; von seinem Schwager
f *Bastiano Mainardi* (S. 750, b) Fresken in S. Gimignano. Von seinem
g Schüler *Francesco Granacci* u. a. in der Akademie Qu. gr. 75, eine
h Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen, in den Uffizien Nr. 1280 eine den Gürtel dem S. Thomas herabreichende Madonna, gute Bilder ohne höhere Eigenthümlichkeit.

Neben diesen grossen Bestrebungen, im Realismus ein höheres und schöneres Dasein darzustellen, trat auch ein übertreibendes Charakterisiren auf. *Andrea del Castagno's* Bilder (Mitte des XV. Jahrh.) sind gemalte Donatello's, nur haltungsloser, zum Theil wüst
i renommistisch. (Akademie; S. Croce, nach dem 5. Alt. r., Freskofiguren des h. Franz und Johannes d. T.; Dom, vergl. S. 807, c) — *Antonio Pollajuolo* vereinigt eine ähnliche Schärfe wenigstens mit präch-
k tiger Ausführung. (Uffizien: Prudentia, Nr. 1306; kleine Herculeskämpfe, Nr. 1153, u. A. Die Krönung Mariä im Chor der Collegiata zu S. Gimignano nicht bedeutend. Sein Meisterwerk des Sebastians-Martyriums aus der Annuziata jetzt in der Nationalgallerie zu London.) — Auch *Andrea Verrocchio*, der Lehrer Lionardo's, ist in dem fast einzigen noch vorhandenen Bilde, der Taufe Christi (in der Akademie Nr. 43) auf wahrhaft kümmerliche Formen und Charaktere gerathen; nur vollendet er diese auf das Fleissigste; sein Modelliren ist Gewissenssache und sucht alle Geheimnisse der Anatomie sowohl als des Helldunkels zu ergründen; auffallender Weise ist die Gewandung daneben ziemlich leblos geblieben. Der von Lionardo hineingemalte

Engel zeigt einen süssern Kopftypus, der übrigens auch dem Verrocchio als Erzgiesser (Seite 602, a, c) nicht fremd war.

Von V.'s Schülern ist schon hier *Lorenzo di Credi* zu behandeln (1454—1513), obschon er in der Folge unter den Einfluss seines grössern Mitschülers gerieth. Sein emsiges Streben nach Ergründung des perspectivischen Scheines der Dinge war doch von dem Lehrer geweckt worden. Jedes seiner Bilder sucht diese Aufgabe auf neue Weise zu lösen; er versucht es mit dem hellsten Licht und bloss hingehauchten Uebergängen wie mit den tiefsten Schatten. Seine männlichen Charaktere haben, z. B. in dem schönen Bilde der Madonna mit zwei Heiligen (Dom von Pistoja, Cap. neben dem Chor links), das nervös Verkümmerte jener Taufe Christi des Verrocchio; etwas gemildert auch das ähnliche Bild, welches im Museum von Neapel Ghirlandajo heisst [?]. Dafür offenbart sich in seinen Madonnen, bisweilen (nicht immer!) auch im Bambino, der zarteste Schönheitssinn, so dass dieselben allerwärts zu den Schätzen gehören. (Akad. v. Florenz; Uffizien; Galerie Borghese in Rom, u. a. a. O.) Seine einzige grosse Composition, eine Anbetung des Kindes (Akad. von Florenz, Qu. gr. No. 51), zeigt auf merkwürdige Weise, wie auch ein weniger begabter aber beharrlicher Künstler in jener Zeit das Herrlichste leisten konnte, indem sein Sinn für Anmuth der Formen und des Ausdruckes noch nicht durch feststehende Theorien und Vorbilder irre gemacht wurde, sodass er sein Eigenstes geben konnte und musste; — indem jene Zeit noch nicht im Bewegt-Pathetischen rivalisirte, an welchem die nur bedingt Begabten untergehen; indem endlich der realistische Grundtrieb der Zeit vor dem Langweiligen, d. h. Allgemeinen und Conventionellen schützt. In dem genannten Bilde ist zwar schon etwas von jenem überschüssigen Gefühl, welches in der peruginischen Schule eine so grosse Rolle spielt (s. den Jüngling mit dem Lamme), allein man vergisst dieses und den nicht ganz unbefangenen Bau der Gruppe ob der zauberhaften Schönheit der meisten Gestalten. — Die kleinen Bilder mit biblischen Scenen in den Uffiizien (Scuola Toscana I. Saal) geben keinen Begriff von Lorenzo's Kunstvermögen. (Ist etwa von ihm die Madonna mit zwei Heiligen, in S. Spirito, Rückwand des Chores letzter Altar rechts? Angeblich „Manier Sandro's".) [Zu schwach für ihn; Hauptwerke seiner Hand sind: Madonna zwischen Heiligen in der Cathedrale zu Pistoja, eines der vollkommensten; in Fiesole, S. Domenico, die Taufe Christi, sehr bedeutend; Pal. Colonna,

a b c d e f g h i

a Rom: ein reizendes Bildchen, dem sogar Rafael die Idee seiner Jungfrau mit der Nelke entnommen haben könnte. — Mr.]

Ausserhalb dieser Reihe steht der grosse *Luca da Cortona*, eigentlich *Signorelli* (1441—1523). Er war der Schüler des Piero della Francesca (von welchem bei der paduanischen Schule die Rede sein wird), nahm aber stärkere florentinische Eindrücke in sich auf. — Dem Ghirlandajo ebenbürtig in der grossartigen Auffassung des Geschehens und der Existenzen, wählt er doch seine Einzelformen weniger und ist stellenweise des Derbsten fähig; andrerseits zeigt sich bei ihm zuerst die Begeisterung für das Nackte als eine wesentlich bestimmende Rücksicht für die Darstellung, selbst für die Wahl der Gegenstände. In diesem Sinne ist er der nächste Vorläufer des Michelangelo.

b [Seine Fresken im Kloster Monte Oliveto (südlich von Siena), Scenen aus der Geschichte des heil. Benedict, acht Fresken der westlichen Wand, sind wesentlich durch einzelne energische Züge interessant, welche deutlich an Leonardo erinnern; das „Altdeutsche" in Signorelli tritt an den charakteristischen Zügen der Krieger hervor, daneben einzelne jugendliche Gestalten von wahrhaft rafaelischer Schönheit]. Sein Hauptwerk sind jedenfalls die Fresken in der Ma-
c donnenkapelle des Domes von Orvieto (seit 1499), welche mit denjenigen des Fiesole (S. 794 a) zusammen, [nach dessen Zeichnung S. am südlichen Gewölbe die Apostel und die Engel mit den Passionsinstrumenten malte] einen Cyclus der „letzten Dinge" ausmachen: der Antichrist, die Auferstehung der Todten, die Hölle und das Paradies; unten als Brustwehrverzierung die Dichter des (classischen wie biblischen) Jenseits in Rundbildern, umgeben von zahlreichen allegorischen, mythologischen und decorativen einfarbigen Malereien (S. 276 b). Weit entfernt, die angemessensten oder die sachlich ergreifendsten Darstellungen dieses Inhalts zu sein, haben namentlich „Paradies" und „Hölle" den hohen geschichtlichen Werth, dass sie die erste ganz grossartige Aeusserung des Jubels über die Bezwingung der nackten Form sind. Letztere wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in grosser jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellirung und Farbe vorgeführt.

Unter seinen Tafelbildern das herrlichste ist dasjenige im Dom a von Perugia (Nebenkap. des rechten Querschiffes), die thronende Madonna mit 4 Heiligen und einem lautenspielenden Engel; an Ort und Stelle ein wahrer Trost für das von Perugino's süssen Ekstasen übersättigte Auge. — Die höchst interessanten Bilder in Cortona hängen leider meist im ungünstigsten Licht. Drei mächtige Bilder zieren den Chor des Domes: die berühmte Einsetzung des Abendmahls: mit b einem kühnen Schritt wandte sich Luca von der üblichen Darstellungsweise ab, räumte den Tisch weg und liess Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der Jünger einherschreiten. [Die Kreuzabnahme, mit einer grossen Anzahl der schönsten, besonders weiblichen Köpfe von regelmässigem Oval mit fast griechischen Profilen; die Kraft der Färbung und des Helldunkels erinnern an Seb. del Piombo; die Bekehrung Thomä das Unbedeutendste; in der Sacristei eine Lunette mit herrlicher Madonna, fast vom Typus des Leonardo.] — Im Gesù, gegenüber vom Dom, eine (späte) Anbetung der Hirten; und das c Gegenstück Mariä Empfängniss, eher von seinem Neffen Francesco. — In S. Domenico zu Siena möchte eine vorgeblich von *Matteo di* d *Giovanni* begonnene Anbetung des Kindes (letzter Alt. im Schiff r.) wesentlich eine liebenswürdige Jugendarbeit Luca's sein. — In der Akademie zu Siena: die Rettung aus dem Brande von Troja, und e der Loskauf von Gefangenen, letzteres wiederum eine bedeutende Composition nackter Figuren. — In Florenz enthält die Akademie f (Qu. gr. Nr. 54) ein grosses manierirtes Bild seines Alters, Madonna mit 2 Erzengeln und 2 Heiligen; — Pal. Corsini Mehreres; — die g Uffizien endlich zwei merkwürdige Rundbilder: (Nr. 129) eine heil. h Familie, welche die ernste, prunklose, männliche Art des Meisters ganz in sich darstellt; — und (Nr. 34) eine Madonna, im Hintergrund nackte Hirten, über dem Rund einfarbige Reliefbilder — Nacktes und Plastik! auch hier beginnt ein neues Jahrhundert. Selbst der tüchtige Greisenkopf in der Galerie Torrigiani zeigt Aktfiguren im i Hintergrunde. — Die Geisselung, in der Brera zu Mailand, scheint ein k frühes Bild zu sein. — [In Arezzo, städt. Gallerie: ein grosses Altarbild, aus dem Kloster S. Spirito, etwas überladen, mit einzelnen grossen l Schönheiten. — In Borgo San Sepolcro, Kirche S. Antonio Abbate: m die Kreuzigung, ein überraschend schönes, wahrhaft gross gefühltes Werk. — In Urbino, Parochia di Spirito Santo, Christus am Kreuz, mit n der wunderschönen Gruppe der Frauen um die ohnmächtige Maria, nur

mit dem Altarbild in Perugia zu vergleichen. Ebendaselbst die Ausgiessung d. h. Geistes. Uebrigens ist die ganze Gegend, Borgo, Città di Castello, Cortona und Arezzo reich an Werken des Meisters. — Mr.}

Ein grosses Gesammtdenkmal der toscanischen Malerei des XV. Jahrh. bieten die zwölf Fresken aus dem Leben Mosis und Christi an den Wänden der Capella Sistina des Vaticans dar. Sixtus IV. (1471—1484) liess sie durch die schon oben genannten Maler ausführen: durch *Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo* und *Luca Signorelli*, zu welchen noch *Pietro Perugino* hinzukömmt. (Drei Bilder des letztern, an der Altarwand, die Findung Mosis und die Anbetung der Könige neben der Krönung Mariä, welche einst den Zusammenhang deutlicher machten, mussten später dem jüngsten Gericht weichen; die beiden an der Thürwand sind von späten und geringen Künstlern.) [Die Reihenfolge ist vom Altar her auf der Wand links: 1. Reise des Moses und der Zipora, von Perugino (nicht Signorelli); 2. Mosis Thaten in Aegypten, von Botticelli; 3. u. 4. Pharao's Untergang und Zerstörung des goldnen Kalbes, von Rosselli; 5. Sturz der Rotte Korah, von Botticelli; 6. Verkündigung der zehn Gebote, von Signorelli;[1]) Wand rechts: 1. Taufe Christi, von Perugino; 2. die Versuchung, von Botticelli; 3. die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, von Ghirlandajo; 4. die Bergpredigt, von Rosselli; 5. die Belehnung Petri, von Perugino; 6. das Abendmahl, von Rosselli.]

Diese Arbeiten sind von bedeutendem Werthe und verdienen eine genauere Besichtigung als ihnen gewöhnlich zu Theil wird[2]). Sie gehören, was Sandro, Cosimo und Pietro betrifft, zu den besten Werken dieser Künstler. Pietro regt sich hier noch mit einer florentinischen Lebendigkeit, die ihm später nicht mehr eigen ist; der Sturz der Rotte Korah ist Sandro's bedeutendste Composition; in der dem Luca Signorelli zugeschriebenen sind wenigstens einige Motive von wundervoller Lebendigkeit, die nur sein Werk sein können. Aber

[1]) Wahrscheinlich unter Mitwirkung des *Don Bartolommeo della Gatta.*

[2]) Das Licht ist denjenigen an der Südseite nie günstig. An sonnigen Vormittagen 10—12 Uhr haben sie wenigstens ein starkes Reflexlicht. Wer übrigens die Kunstwerke des Vaticans geniessen will, schone die Augen unterweges, namentlich auf und jenseits der Engelsbrücke und auf dem Platz von S. Peter, und nehme hier lieber den Umweg hinter den Colonnaden herum.

die figurenreiche Erzählungsweise jenes Jahrhunderts, die sich hier in breitem Format ergeht, drückt mehr als einmal das wesentliche Factum dergestalt zusammen, dass das Auge sich ganz an die lebensvollen Einzelheiten, an die angenehme Fülle hält, z. B. an die landschaftlichen und baulichen Hintergründe. Hier, in der Nähe der Propheten und Sibyllen, in der Nähe der Stanzen und Tapeten wird man inne, warum ein Rafael und ein Michelangelo kommen mussten und wie sehr diese in lauter Leben und Charakter sich selbst verlierende Kunst es nöthig hatte, wieder auf das Höchste zurückgewiesen zu werden.

Und doch ist auch dieses Höchste hier stellenweise anzutreffen. In Ghirlandajo's „Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt" ist dem Ereigniss die ergreifendste und feierlichste Seite abgewonnen und zur Hauptsache gemacht; es ist wie eine Vorahnung von Rafaels „Fischzug Petri" und „Pasce oves meas!" —

Die Pracht der Ausstattung, welche in diesen Gemälden herrscht, entspricht ganz dem Sinne Sixtus IV., der die Vergoldung und das Leuchten der Farben über die Maassen liebte.

Inzwischen war in Oberitalien die Schule von Padua unabhängig von den Florentinern und auf einem eigenthümlichen Umwege zum Realismus durchgedrungen. Ihr Gründer, *Francesco Squarcione* (1394—1474), hatte in Italien und Griechenland antike Statuen, Reliefs, Ornamentstücke etc. gesammelt, nach welchen in seiner Werkstatt studirt wurde, emsig, aber ganz einseitig. Von irgend einem Eingehen auf das Lebensprincip der antiken Sculptur, welches auch für die Malerei belehrend und theilweise maassgebend hätte sein können, war nicht die Rede. Man schätzte an ihr nicht die Vereinfachung der Erscheinung, auch nicht die dadurch erreichte Idealität, sondern den Reichthum der Detailbildung, vermöge dessen vielleicht spätere, raffinirte Sculpturen gerade die meiste Verehrung genossen. Diese Bestimmtheit der Lebensformen, die sich hier vorfand, im Gemälde wiederzugeben, war nun das Ziel der Schule; daher ihre plastische Schärfe und Härte. Sodann entlehnte die sehr ornament-liebende Schule eine Menge decorative Elemente von den genannten und andern Resten des Alterthums, namentlich römischen Gebäuden.

Zugleich aber war auch der realistische Trieb des Jahrhunderts gerade hier sehr stark, und mischte sich auf eine ganz wunderliche Weise mit dem Studium der Antiken. Er gab die Seele, letzteres nur einen Theil der Aeusserungsweise her. Vorzüglich in der Gewandung bemerkt man das Aufeinandertreffen der beiden Richtungen; Wurf und Haltung wollen etwas Antikes vorstellen, welches aber durch facettenartige Glanzlichter, tiefe Schatten und übergenaue Ausführung der Einzelmotive wirklich gemacht werden soll. — Ausserdem sind die tiefen, saftigen Farben, das sehr entwickelte Helldunkel und die scharfe und kräftige Modellirung durchgehende Verdienste der Schule.

[Von *Squarcione* selbst befinden sich zwei ächte Bilder, aus der Familie Lazzara stammend, in der städtischen Gallerie zu Padua, a ein Altarbild mit dem studirenden S. Hieronymus in der Mitte, alterthümlich fein und ziemlich charakterlos, und eine bezeichnete Madonna, Halbfigur, unter Fruchtgehängen, eher der Vorstellung von Squarcione entsprechend. [1]) — Von einem seiner nächsten Schüler, b *Marco Zoppo,* Altarbilder in Bologna in der Sacristei der Kapuzinerkirche, ein anderes im Collegio di Spagna. — Zoppo ist voll Charakter und zierlich in der Ausführung, bei einzelnem Unschönen und Barocken. Ihm verwandt ist *Gregorio Schiavone.* — Mr.]

Squarcione's Einfluss reichte zunächst bis nach **Toscana** hinein durch den schon als Lehrer Signorelli's erwähnten *Piero della Fran-*c *cesca* aus Borgo San Sepolcro. Seine Fresken im Chor von S. Francesco zu Arezzo (bestes Licht: gegen Abend), die Geschichten Constantins und des wahren Kreuzes darstellend, zeigen in ihren erhaltenen Theilen eine so energische Charakteristik, eine solche Bewegung und ein so leuchtendes Colorit, dass man den Mangel an höherer Auffassung der Thatsachen völlig vergisst. (Rumohr's d abschätziges Urtheil ist mir ein Räthsel.) — Eine Magdalena, neben der Sacristeithür des Domes von Arezzo, ist trefflich und wohl

[1]) [Eine Madonna mit einem betenden weissen Mönche, im Pal. Manfrin zu Venedig, (1447); die „Sibylle mit Augustus“, in der Pinacoteca zu Verona, gelten für unecht.]

erhalten. — (Ein kleiner S. Hieronymus in einer Landschaft, Akad. a von Venedig, ist sehr verletzt.) — [Der interessante Meister muss auch in seinem Geburtsort aufgesucht werden, wo der auferstehende Christus, Wandgemälde im Monte di Pietà, eine Altartafel in der Ca- b pelle des Hospitals u. A. hohe Bedeutung hat. — In Rimini (S. Fran- c cesco), das Fresco des Sigismondo Pandolfo Malatesta vor d. h. Sigismund knieend. — In Urbino (Sacristei des Domes) das kostbare mi- d niaturartige Bildchen der Geisselung Christi. — Mr. — In der städt. e Galerie daselbst (aus S. Chiara stammend) ein Architekturbild der sonst auf Intarsien (s. o. S. 171, d, e) beliebten idealen Art. — Fr.]

Auf Ferrara wirkte Squarcione zunächst durch *Cosimo Tura* (1430—1496). In dem dortigen Palazzo Schifa-noja oder Scandiano f ist der grosse obere Saal in den 1470er Jahren von ihm (theilweise, ja vielleicht grössentheils von *Piero della Francesca?*) ausgemalt. [Man unterscheidet leicht Tura's wulstige Malereien von den lebensvollen, naturgetreu scharf und meisterlich ausgeführten Monaten März bis September, welche Piero oder dessen Schüler, der ältere *Ercole von Ferrara* malte. — Mr.] Eines der wichtigsten culturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit! es ist das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, Borso von Este, Herzogs von Ferrara, in derjenigen Weise verklärt, welche dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bilderreihe stellt lauter Handlungen Borso's dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Scenerie, in reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Thierkreises mit unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, eine dritte Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Thieren gezogen, nebst Scenen aus dem Menschenleben, welche allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist wieder eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Encyclopädien (wie die des Miretto in Padua, S. 786, c), in deren Geheimniss zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war. (Die meist brillante Ausführung bis hoch hinauf so miniaturartig fein, dass man eines Rollgerüstes zur Besichtigung bedarf. Die Hälfte verloren.) — Von Tura im Chor des Domes von Ferrara (ehemals Orgelflügel) eine Verkün- g digung und ein S. Georg, mit sehr schönen jugendlichen Köpfen; — in der städt. Galerie ein stehender S. Hieronymus aus S. Girolamo. h

Auch *Stefano da Ferrara* [nicht zu verwechseln mit einem jüngern
a *Stefano Falzagalloni*, von dem Mehreres in der Gallerie zu Ferrara.
— Fr.] war Squarcione's Schüler. An Ort und Stelle sieht man späte
Werke, in welchen er mit Garofalo u. A. zu wetteifern scheint (Ateneo:
b Madonna mit 2 Heiligen; 12 Apostelköpfe). Frühere Arbeiten der
c energischen paduanischen Weise: zwei Madonnen mit Heiligen, in
der Brera zu Mailand. [Nr. 73 eher *Cristoforo Caselli* von Parma;
Nr. 121 eines der besten altferraresischen Bilder überhaupt. — Mr.]

Auch die übrigen Ferraresen des XV. Jahrh. sind sämmtlich mehr
oder weniger von Padua abhängig. Wie alle alten Lombarden können
sie sich mit den Florentinern schon desshalb nicht messen, weil
die bewegte Darstellung des Geschehens ihre Sache nicht war, sodass
sich z. B. selbst ihr Raumgefühl nur unvollkommen entwickelte. Aber
der Ernst ihres Realismus, die Bestimmtheit ihrer Formen, die treffliche
Modellirung und das Helldunkel das sie selbst in Temperabildern
erreichen, geben ihren Werken einen bleibenden Werth.

d So *Francesco Cossa*. Seine Madonna mit S. Petronius und S. Johannes
d. Ev. (in der Pinacoteca von Bologna, 1474) ist in den Köpfen
bäurisch reizlos, und doch um jener Vorzüge willen ein treffliches
e Werk. — Seine grosse Marter S. Sebastians (in S. Petronio ebenda,
5. Cap. l.) [neuerlich dem *L. Costa* zugeschrieben. — Fr.] zeigt dieselben
Tugenden mit gemässigten, selbst würdigen und schönen
Charakteren. Der italienische Realismus taucht nur für Augenblicke
tief unter; immer von Neuem schmiegt er sich dann der Schönheit an.

Lorenzo Costa (1460—1535), dessen Hauptwerke sich sämmtlich
in Bologna befinden, gerieth hier in einen merkwürdigen Austausch
mit Francesco Francia, dessen Schüler er sich schlechtweg, aber doch
nur mit halbem Rechte nennt. Er brachte in dieses Verhältniss einen
ganz wohlgefesteten Realismus und eine viel grössere Kenntniss mit
als Francia damals besass; er beugte sich vor dem Schönheitssinn
und dem Seelenausdruck des letztern, behielt aber gehörigen Orts
eine gesundere Empfindungsweise vor diesem voraus.—In S. Petronio
f ist das Altarbild der 7. Cap. l., thronende Madonna mit vier Heiligen
und einer herrlichen Lunette von musicirenden Engeln, jedem Francia
gleichzustellen. Ebenda, 5. Cap. l., die 12 Apostel, Gestalten ohne
Grossartigkeit, mit gewaltigen, aber gut gezeichneten Händen und
g Füssen, dabei sehr ernst ergriffen. — Hinten im Chor von S. Giovanni
in monte: Mariä Krönung mit sechs Heiligen, welche hier, wie in der

Schule von Bologna-Ferrara überhaupt, gruppirt und nicht bloss wie bei den Peruginern in einer Reihe aufgestellt sind. — Ebenda, 7. Cap. r., noch ein Hauptbild, thronende Madonna mit köstlich naiven Musikengeln und Heiligen. Das Bild im Chor ist zugleich eins der ausgezeichnetsten Specimina für die Behandlung der Landschaft, in welcher Costa zuerst eine Ahnung von gesetzmässigen, mit den Figuren in Harmonie stehenden Linien und eine bedeutende Meisterschaft der Töne entwickelt. Es sind meist schöne Thaleinsenkungen mit reicher Vegetation und Aussichten in eine sanfte, nicht phantastische Ferne.
— An den Fresken, welche ihm in S. Cecilia angehören (s. unten, das a
4. Bild l. und das 4. r.) ist vielleicht die Landschaft geradezu das Beste.
— Die grossen auf Leinwand gemalten Temperabilder in der Cap. b
Bentivoglio zu S. Giacomo maggiore erscheinen theils völlig übermalt, theils befangen durch das Sujet, welches über Costa's Kräfte ging (die beiden unergründlich allegorischen Trionfi), theils ungern gemalt (die Madonna mit der hässlichen, barock costümirten Familie Bentivoglio). — Die Himmelfahrt Mariä in S. Martino (5. Alt. l.) mag zwi- c
schen Costa und irgend einem Peruginer streitig bleiben. — In Ferrara
(ausser einem nicht bedeutenden Bild im Ateneo) ein berühmtes Werk d
aus der Kirche alle Esposte [sehr verdorben im Besitz des Marchese Strozzi]. — Von seinem Schüler *Ercole Grandi* d. Jüngern z. B. mehrere einzelne Figuren in der Sacristei von S. Maria in Vado; ein e
S. Sebastian mit 2 andern Heiligen und der Stifterfamilie in S. Paolo, f
rechts neben dem Chor. [Ein echt bezeichnetes Bildchen, S. Georg in g
Landschaft, Pal. Corsini zu Rom, S. VIII. Nr. 12.] h

An Costa und Francia zugleich erinnert der schwächliche *Domenico Panetti*. In Ferrara: Ateneo: eine Heimsuchung und ein S. An- i
dreas; — Sacristei von S. M. in Vado: die Fahrt der heiligen Familie k
über den Nil, ein gemüthliches Frescobild; — Chor von S. Andrea: l
alte Altar- oder Orgelflügel mit dem englischen Gruss und 2 Heiligen, schon in Garofalo's Art. — Ganz in Francia's Nachahmung versenkt
erscheint *Micchele Cortellini*: in S. Andrea, 3. Cap. r., eine thronende m
Madonna mit 4 Heiligen (1506[1]). — Von Costa's bedeutendstem Schüler, *Mazzolino*, wird beim XVI. Jahrh. die Rede sein.

---

[1]) Die thätige Stadtbehörde von Ferrara wollte auch dieses Bild in das Ateneo übertragen lassen und an Ort und Stelle durch eine jener trefflichen Copien ersetzen, womit besonders der Maler *Candi* den alten Ferraresen ein doppeltes Dasein verliehen hat.

Der bedeutendste Träger derjenigen Kunstentwickelung, welche von Padua ausging, ist jedenfalls der grosse Paduaner *Andrea Mantegna* (1430—1506). (Vgl. S. 277, d; 295, b.)

Sein wichtigstes Werk sind die Malereien aus den Legenden des heil. Jacobus und des heil. Christoph in der Capelle dieser Heiligen a in den Eremitani zu Padua. (Ausgeführt mit Hülfe des *Bono, Ansuino* und *Pizzolo.*) Es ist nicht die höhere Auffassung der Momente, wodurch er hier die Florentiner übertrifft; das Flehen des Jacobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der St. Christophsleiche ist eine der blossen Verkürzung zu Gefallen gemalte Goliathscene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner Aehnliches aufzuweisen. Man betrachte z. B. das wirre Durcheinanderrennen der Widersacher des heil. Jacobus, wo er die Dämonen gegen sie aufruft; oder wie in dem „Gang zum Richtplatz" das blosse Innehalten des Zuges ausgedrückt ist; oder die Gruppe der auf S. Christoph Zielenden, die sich im lebhaften Erstaunen nach dem von einem Pfeil ins Auge getroffenen Präfecten umsehen; oder die der bekehrten Kriegsknechte. Um der höchst genauen, selbst scharfen Ausführung willen begnügte sich M. (wie überhaupt die paduanische Schule, z. B. die Maler des Pal. Schifa-noja) nicht mit dem Fresco, sondern versuchte von Bild zu Bild andere Malarten. Reichthum der entferntern Gruppen, der baulichen und landschaftlichen Hintergründe, der mit Faltenwerk, Glanzlichtern, Reflexen u. s. w. überladenen Gewandung. — Ganz neu und dem M. eigen erscheint die mehr oder weniger durchgeführte Perspective, das Festhalten eines Augenpunktes. Er ist neben Melozzo der einzige Oberitaliener dieser Zeit, welcher ein durchgebildetes Raumgefühl besitzt. Mehrere der schon genannten Florentiner müssen, wenn auch nur mittelbar, von ihm gelernt haben. — Im Ganzen erinnert er viel an Benozzo, nur erscheint dieser neben ihm wie ein anmuthiger Improvisator neben einem Kunstdichter.

b Andere Fresken in Mantua, Castello di corte, Stanza di Mantegna, jetzt Archivio notarile; Scenen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga in anmuthigen Landschaften, an der Decke mythologische Darstellungen grau in grau.

Unter seinen Staffeleibildern ist die stark restaurirte Gestalt der

heil. **Eufemia** im Museum von Neapel (1454) das frühste und vielleicht grossartigste Programm der ihm erreichbaren Idealschönheit. [Das vortreffliche, echt bezeichnete Werk war 1866 als Copie im Vorrath!] In kleinern Bildern geht seine Ausführung in eine prächtige Miniatur über. Das dreitheilige Altärchen in den Uffizien (Tribuna) und eine kleine Madonna in Felslandschaft (dies. Sammlung, Nr. 1025) sind in diesem Betracht wahre Juwelen, obwohl die Charaktere nirgends gross und mit Ausnahme des Madonnenkopfes kaum angenehm sind. — Von grössern Altarbildern ist nur dasjenige auf dem Hochaltar von S. **Zeno** zu **Verona** (Madonna mit Heiligen) in Italien geblieben; ein Hauptwerk für das ganze Empfinden und Können der Schule. In Turin eine Madonna mit fünf Heiligen in Halbfigur. [Auch die sog. Grabcapelle des Mantegna in S. Andrea zu Mantua besitzt das Altarbild einer h. Familie von ihm. — Mr.] — In der Brera zu Mailand, u. a. Nr. 111, das grosse Temperabild eines heil. Bernardin mit Engeln (1460?) auch als decoratives Prachtstück merkwürdig; [vielmehr von *Fr. Bonsignori*; höchst bedeutend das aus 12 Tafeln bestehende Altarwerk, Nr. 105, lauter einzelne Heiligengestalten, mit dem minutiösesten Detail. — Ein Altarbild auf Leinwand von grossen Dimensionen im Pal. Trivulzi zu Mailand; — eine kleine, schön gedachte und durchgeführte Madonna in der Gallerie zu Bergamo. — Fr.] — In Scenen des Affektes ist Mantegna bisweilen derb und unschön, wie z. B. die Pietà in der vaticanischen Galerie, ein sehr energisches und vielleicht echtes Bild [1]), zeigt.

Manches führt dann entschieden mit Unrecht seinen Namen. Drei kleine phantastische Legendenbilder im Pal. Doria zu Rom möchten eher von einem Ferraresen sein; [Wahrscheinlich von *Ansuino*, dem oben erwähnten Gehülfen des Meisters in der Eremitani zu Padua. — Mr.] — vier Miniaturbilder im Pal. Adorno zu Genua sind wenigstens höchst bezeichnende Beispiele für die antikisirende und allegorische Richtung seiner Schule, welche hier in ein angenehmes Rococo ausmündet: der Triumph der Judith; der Triumph über Jugurtha; Amor von den Nymphen gefesselt; Amor gefangen weggeführt. [Eher florentinisch, zwischen Botticelli und Ghirlandajo; ein dazu gehöriges fünftes Bild, der Triumph der Keuschheit in der Galerie zu Turin, Nr. 587. — Mr.]

[1]) Oder eher von *Bartol. Montagna*? [Frühes Bild des *Giovanni Bellini*. — Mr.]

a b c d e f g

Einer lebte in dieser Zeit, der in der Darstellung des perspectivischen Scheines der Dinge noch über Mantegna hinaus ging: *Melozzo da Forli*, Schüler vielleicht des Squarcione, jedenfalls des P. della
a Francesca. Man sieht in Rom über der Treppe des Quirinals einen
b Christus von Engeln umschwebt, in der Stanza capitolare der Sacristei von S. Peter ein paar Bruchstücke von Engelfiguren; — es sind arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen, nämlich der in Fresco gemalten, im vorigen Jahrhundert zerstörten Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli. Die verkürzte Untensicht, damals wohl als grosse Neuerung bestaunt, wurde seit Correggio tausendmal von Künstlern dritten Ranges überboten und berührt uns jetzt nur historisch; Melozzo's viel grössere Seite ist, dass er zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchgedrungen war und sie mit begeisterter Leichtigkeit (vielleicht einst in hundert Gestalten!) vorgebracht hatte.
c — [Das Frescobild in der vaticanischen Galerie, Sixtus IV, mit seinen Nipoten, unter denen der künftige Julius II. schwer heraus zu erkennen ist, in der Mitte knieend der gelehrte Platina, in strengerm paduanischen Styl gemalt, ist durch die scharf charakteristischen Portraitgestalten, die reiche perspectivische Architektur und meisterliche helle Färbung sehr interessant. — Von ihm die Decke einer Capelle in S. Biagio e Girolamo zu Forli, 1. Cap. l. mit erstaunlichen Verkürzungen — Fr.]

[Mit Piero della Francesca und Melozzo stehen im nächsten Zusammenhang die Künstler der Mark Ancona und des Herzogthums Umbrien, deren Werke ausserhalb der weniger besuchten heimathlichen Stätten, namentlich in der Brera zu Mailand, aufzusuchen sind. — *Fra Carnevale*, eigentlich *Bartolommeo Corradini* aus Urbino (gest. 1484) zeigt sich als Nachfolger des Piero della Francesca. Brera,
d Nr. 107: Madonna mit Engeln und Heiligen, vor ihr knieend Herzog
e Federigo von Urbino in Stahlrüstung; Perugia, städt. Galerie, ein staffelförmig aufgebautes Bild mit Verkündigung, thronender Madonna
f und Heiligen; in der Kirche S. M. delle Grazie bei Sinigaglia die Verkündigung. — Rafaels Vater, *Giovanni Santi* steht unter ähnlichen Einflüssen. Als sein Hauptwerk werden die Fresken in der Domini-
g kanerkirche zu Cagli gerühmt. In Urbino hat die städt. Galerie mehreres, darunter ein grosses Altarwerk aus S. Francesco, Madonna mit 4 Heiligen u. d. Stifter, etwas mager doch von farbigem Schmelz. In
h Fano, Hospitalkirche S. Croce, eine vortrefflich thronende Madonna mit vier Heiligen. — *Marco Palmezzano* aus Forli ist Melozzo's eigent-

licher Schüler, dessen Bedeutung er bei weitem nicht erreicht. Von seinen geistig beschränkten, prosaisch bürgerlichen Heiligengestalten, welche mit ängstlichem Ausdruck bei einander stehen, zahlreiche Exemplare in Forli; eins der Besten zu Matelica, S. Francesco de' Zoccolanti. In der Brera, Nr. 103, eine Geburt Christi 1492; Nr. 127, eine Madonna mit vier Heiligen (1493) und, Nr. 166, eine Krönung der Maria. Unverändert im Styl sind die sehr späten Bilder (von 1537) in den Uffizien, Nr. 1095, das Bild des Gekreuzigten in bedeutender Felslandschaft; im Museum des Lateran zu Rom eine thronende Madonna mit vier Heiligen nebst einem wahrscheinlich gleichzeitigen Gegenstück. — *Girolamo Genga*, aus Urbino (1476—1551), auch Bildhauer und Baumeister, Schüler des Signorelli und Perugino, ist in einem spätern Bilde der Brera, Nr. 80, Versammlung von Heiligen mit einer Glorie darüber auf schwarzem Grund übel vertreten. — Mr.]

a b c d

(*Timoteo della Vite*, dessen Jungendarbeiten hierher gehören s. unter den Schülern Rafaels.)

Die Maler von Vincenza und Verona 1450—1500 sind ebenfalls wesentlich paduanisch gebildet, wenn auch bei einigen sich ein (mässiger) Einfluss des Giov. Bellini zeigt; auf Farbenpracht und Charakteristik der Venezianer gehen sie nur wenig ein.

Für Vicenza ist der mürrische, aber ehrliche und gründliche *Bartolommeo Montagna* zu nennen. — Drei Bilder in der dortigen Pinacoteca; in S. Corona das grosse Temperabild auf Leinwand links neben der Thür; — im Dom vielleicht die Malereien der vierten Capelle links; — ebenda, fünfte Capelle rechts, zwei Apostel und vielleicht auch die Anbetung des Kindes. — Grössere Altarbilder in der Akad. zu Venedig und in der Brera zu Mailand. — Treffliche Fresken von ihm in SS. Nazaro e Celso zu Verona, Cap. di S. Biagio, 1493; — vier Bilder im Chor derselben Kirche. [Ebendaselbst, 1. Kapelle links, zwei Tafeln mit je zwei sehr schönen Heiligengestalten. — Hauptbild von 1500 in der Kirche des Monte Berico bei Vicenza. — Grosses Altarbild in S. Giov. Ilarione, zwischen Verona und Vicenza. Desgl. im Seminario zu Padua. Ein bedeutendes Bild besitzt die Sacristei der Certosa bei Pavia. — Mr.]

e f g h i k l m n o

Von vicentinischen Zeitgenossen: hauptsächl. *Giov. Speranza* und *Marcello Fogolino*, Bilder in der Pinacoteca und gute Fresken in S. Lorenzo, Cap. links neben dem Chor.

p q

In Verona ist Einiges von *Pisanello* eigentlich *Vittore Pisano* (ca. 1350—1452) erhalten, der gleichzeitig und sogar unabhängig neben Squarcione den Styl des XV. Jahrh. beginnen half. (Ruinirtes
a Fresco einer Verkündigung in S. Fermo, Wand über dem Chor.) [Von diesem bedeutenden und unabhängigen Meister der Veroneser Schule (jetzt wesentlich als Medailleur genannt) ferner in S. Anastasia: rechts
b oben vom Chor-Bogen S. Georg den Drachen tödtend; wahrscheinlich von ihm Geburt und Vermählung der Jungfrau, zierlich ge-
c strichelte helle Bildchen in der Galerie Doria zu Rom. — Mr.] — Die
d Uebrigen stehen alle unter Mantegna's Einfluss. — Anonyme Fresken in S. Anastasia, Capellen rechts und links vom Chor. *Francesco*
e *Buonsignori*, ein Geistesverwandter des Montagna: Madonnen mit
f Heiligen in der Pinacoteca zu Verona (1488) und in S. Fermo, Cap. neben dem linken Querschiff (1484). [In der Brera der sonst dem Mantegna zugeschriebene S. Bernardin, Nr. 111. — Fr.] Bilder von
g *Girol. Benaglio* (1487) in der Pinacoteca.

Von *Liberale da Verona* Bilder in mehrern Kirchen[1] [u. A. im
h Dom eine Anbetung d. Könige mit reicher Landschaft]. Fresken in
i S. Anastasia, z. B. über dem 3. Alt. rechts; ein grosser S. Sebastian in der Brera zu Mailand, hart und scharf, ein vortreffliches Actbild im paduanischen Sinne. — Von *Girol. dai Libri* u. a. in S. M. in Or-
k gano, rechts vom Portal, eine schöne Madonna mit Heiligen unter Lorbeern; [ein Hauptbild in d. Kirche S. Giorgio in Braida — Mr. — in der Kapelle des Arcivescovado drei kleinere Tafelbilder; Fr.] —
l in der Pinacoteca eine herrliche Anbetung des (kühn gezeichneten) Kindes mit Heiligen; und eine thronende Madonne mit Heiligen. — [*Domenico Morone* (geb. 1442) malte noch 1503 das Refectorium am
m ehem. Kloster S. Bernardino. — Fr.] Sein berühmterer Sohn *Franc. Morone* (1474—1529), Lehrer des Girol. dai Libri, von welchem er oft schwer zu unterscheiden ist, nähert sich in zwei schönen Bildern der
n Pinacoteca, einem verklärten mit Maria und Johannes d. T. auf Wolken stehenden Christus und einem Gekreuzigten (1498), dem Giov. Bellini am Meisten; — in den edeln Fresken der Sacristei von S. M. in
o Organo (Halbfiguren von Heiligen, und in einem Mittelfeld der Decke: der verkürzt schwebende Salvator mit Heiligen) erscheint er als ein

[1] Der Verf. besuchte diese Gegenden das letztemal gegen Ende der Fasten und fand unglücklicher Weise die Kirchenbilder meist verhüllt. — Für die Fassadenmalereien von Verona vgl. S. 294 ff.

ausgebildeter Meister des XVI. Jahrhunderts. [*Caroto* und *Mocetto* siehe unten.]

Je weiter man nach Westen dringt, desto mehr schwindet die paduanische Kenntniss der Lebensformen und die Lust an deren scharfer Bezeichnung, hört auch wohl z. B. bei einigen piemontesischen Malern ganz auf.

Schon der Brescianer *Vincenzo Foppa* d. ä. erreicht in seinem Frescobild der Marter S. Sebastian's (Brera zu Mailand) die Durchbildung selbst der Veroneser nicht mehr. [Von ihm Mehreres in den Kirchen zu Brescia; ein reicher Freskencyklus im ehem. Capitelsaal zu S. Barnaba, jetzt Druckerei. Sein Hauptbild in der Akademie Carrara zu Bergamo ist die Kreuzigung monochromatisch in grünlichem Ton ausgeführt (1456).] a b c

In S. Pietro in Gessate zu Mailand malten *Vincenzo Civerchio* aus Crema, *Bernardino Buttinone* und *Bernardino Zenale* aus Treviglio, deren Werke schwer zu unterscheiden sind, die jetzt sehr verdorbenen Fresken den Capellen S. Antonius und S. Ambrosius (2. u. 3. Cap. l.) — Civerchio ist u. A. in Brescia (S. Barnaba), die beiden Bernardino's in ihren Geburtsort (Chorumgang der Kirche S. Martino) aufzusuchen. — Von *Bramantino*, eigentlich *Bartolommeo Suardi*, eine Madonna von reicher und voller Bildung, mit zwei Engeln (in der Brera); eine Lunette über der Thür von S. Sepolcro; dann die Gewölbefresken der Brunocapelle in der Certosa von Pavia.[1]) [Die grosse Madonna mit Kirchenvätern und Donatoren (Brera) Nr. 344, wird dem Zenale auf's Gerathewohl zugeschrieben, sie zeigt verschiedene Hände aus der Bottega des Leonardo; das einzige ächt bezeichnete Bildchen von ihm in der Akademie Carrara zu Bergamo. — Buttinone's bezeichnetes Bildchen in der Gallerie der Familie Borromeo auf Isola Bella ist ein Muster von Zierlichkeit. — Mr.] d e f g h i k

Der vielbeschäftigte *Borgognone* (eigentlich *Ambrogio Fossano*, st. nach 1522; vgl. S. 199, b), thut in einzelnen kleinen Frescoscenen bedeutende Würfe (Malereien hinten in S. Ambrogio: Christus unter den Schriftgelehrten, der Auferstandene mit Engeln, Pietà, Alles übermalt); — bei grossen Aufgaben aber (Chornische von S. Simpliciano) nimmt sich die Uebertragung der Gedanken des XIV. Jahrh. l m

[1]) [Letztere eher von *Borgognone*; dagegen ächt eine squarcioneske Anbetung in der Ambrosiana. — Fr.]

in ziemlich leblose Formen des XV. ganz matt aus. Eine grosse
a Himmelfahrt Mariä (Brera) erinnert an abgestandene Peruginer. Einzelne Madonnen, mit Engeln, die hie und da vorkommen, haben dagegen eine höchst liebenswürdige Gemüthlichkeit. — Bedeutende
b Fresken in der Certosa von Pavia [wo auch seine frühesten und bedeutendsten Bilder, die Kreuzigung von 1490, 4. Cap. r., Ambrosius mit 4 Heiligen, 6. Cap. l. — Verschiedenes beim Duca Scotti in Mailand,
c sein Hauptbild in der Ambrosiana verräth durch den blassen Fleischton die Abstammung von Zenale. — Mr.] — (Allerlei Malereien dieser
d alten Schule, auch in der Art Borgognone's, in Madonna della grazie bei Locarno, Tessin.)

[Von einer Anzahl anderer lombardischer Maler, welche den Styl des XV. Jahrh. mehr oder weniger bis über 1540 hinaus beibehielten, sind zu erwähnen: *Foppa* d. jüngere, ein schwacher Nacheiferer des Rumanino, nur in Brescia vorkommend. *Girolamo Giovenone* aus Vercelli, ein schwacher Vorläufer der in Gaudenzio Ferrari gipfeln-
e den piemontesischen Schule; Bilder von ihm in Turin. — *Macrino d'Alba,* gleichfalls Piemontese, ist ebenfalls in Turin vertreten; sein Hauptbild, durch kräftige und strahlende Farbe ausgezeichnet (1496)
f ziert den 2. Altar r. in der Certosa zu Pavia. Die Bilder der beiden
g ältern *Piazza, Albertino* und *Martino,* in den Kirchen Incoronata u. S. Agnese von Lodi und der Umgegend zeigen Einflüsse von Borgognone und Cesare da Sesto, während die glänzende Farbe auf Brescia weist. — Mr.]

Pierfrancesco Sacchi aus Pavia arbeitete hauptsächlich in Genua. Mit seinem einfachen, hie und da peruginischen Gemüthsausdruck, seiner flandrisch reichen Ausführung bis in das kleinste Detail hinein, und mit den prächtigen landschaftlichen Hintergründen macht er einen Eindruck, der ausser Verhältniss zu seiner eigentlichen Be-
h gabung steht. S. Maria di Castello, 3. Altar rechts, drei Heilige in
i einer Landschaft; von 1526 [die übrigen Bilder sind nicht aus seiner guten Zeit und nicht erwähnenswerth. — Mr.] — In S. Pancrazio,
k S. Petrus und Paulus, von *Teramo Piaggia,* der hier völlig als Sacchi's Nachahmer erscheint (anderswo dagegen sich der römischen Schule nähert). — Von *Lodovico Brea,* aus Nizza (um 1500), mehr
l unter niederländischem Einfluss: die Bilder der 3. Cap. links und des 5. Alt. rechts in S. Maria di Castello. — Bei dem ältern *Semino (Antonio)* mischen sich Eindrücke von Sacchi, Brea und Perin del

Vaga. Sein Hauptbild, [von 1532, das er nach der Inschrift mit einem a
Genossen „Theramus Zoalii“ (Piaggia ?) ausführte — Mr.] die Marter
des heil. Andreas in S. Ambrogio (4. Alt. links) ist befangen, ungegeschickt, sehr fleissig und nicht ohne einzelne schöne Züge.

In Modena ist mir von Correggio's Lehrer *Francesco Bianchi-Ferrari* zu meinem Bedauern nichts vorgekommen. — Von den alten
Localmalern in der herzogl. Galerie ist *Bartol. Bonasia* (todter b
Christus, im Sarg stehend, mit Maria und Johannes, 1485) durch seine
kräftige Färbung, *Marco Meloni* (thronende Madonna m. zwei Heiligen,
1504) durch den Ausdruck in der Art des Francia [eher Perugino —
Mr.] interessant. Auch *Bernardino Losco* von Carpi (thronende Madonna mit zwei Heil., 1515) ist einer der bessern alten Lombarden;
der sogen. „Gherardo di Harlem“ dagegen (grosse, figurenreiche
Kreuzigung) einer der harten alten (westlombardischen?) Meister.
[Ferrarese, später Stefano oder früher Costa. — Mr.]

In Parma hatte Correggio leichtes Spiel gegen Vorgänger wie
Jacobus de Lusciniis, [*Jacobo de Luschis,* 1471] *Cristofano Caselli,*
gen. *Temperello,* [1]) *Lodovico da Parma* und *Alessandro Araldi.* c
Bilder derselben in der dortigen Galerie; von letzterm auch kleine
Scenen al Fresco in dem bei Anlass der Decoration genannten Raum d
zu S. Paolo (S. 279, c) und eine Madonna mit zwei Heiligen in S. Gio- e
vanni, erste Cap. rechts. — Von der Künstlerfamilie der *Mazzola,*
welche sich später ganz zu Correggio schlug, lebten damals *Pierilario,* von welchem in der Galerie eine thronende Mad. mit drei Heiligen, f
und der namhaftere *Filippo M.,* der unter allen von Padua aus angeregten Künstlern einer der härtesten und anmuthlosesten, dabei aber
kein geringer Zeichner ist. Eine sehr schwärzliche hölzerne Grablegung von 1500 u. A. im Museum von Neapel; das Altarbild im g
Baptisterium zu Parma; eine Bekehrung Pauli in der Galerie. [Ein h

---

[1]) [Von diesem, durchaus nicht verächtlichen Schüler des Bellini eine thronende
Madonna von 1495 in der Sacristei des Salute zu Venedig; eine andere treffliche Ma- *
donna mit S. Ilario und Johannes d. T. bez. 1499 im Saal des Consorzio zu Parma, **
eine kleinere, dem Cima an Schmelz und Farbenreiz verwandt, auf dem 3. Altar r.
in S. Giovanni Evangelista daselbst. In der Brera glaube ich ihm die Nr. 73 u. 334 †
zuschreiben zu dürfen. — Mr.]

a kräftig modellirtes Männerbildniss in der Brera, No. 241; ein ähnliches im Pal. Doria zu Rom. — Mr.] — Vielleicht das angenehmste Bild dieser Schule ist namenlos: eine thronende Madonna mit drei singen-
b den Engeln und zwei Heiligen, in der Steccata (vordere Eckcapelle links).

In Venedig unterscheiden wir während der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. zwei Generationen von Malern.

Die erste ist von Padua aus unmittelbar abhängig; die Stylprincipien der Muranesen bilden sich danach völlig um. Wir haben bereits (S. 789, d) neben Johannes und Antonius von Murano den *Bartolommeo Vivarini* genannt. Dieser ist in seinen besondern Werken ein wahrer Paduaner; in der prächtigen und genauen Ausführung nähert er sich oft Mantegna, bleibt aber in der Farbe kälter. Die Charaktere seiner Altarbilder sind immer ernst, bisweilen höchst würdig, bisweilen fast grimmig, selten anmuthig; die decorative Ausstattung ist, wie bei diesen paduanisch gebildeten Venezianern überhaupt, ganz besonders reich. (Thronbauten, Fruchtschnüre, Laubhecken,
c Luxus von Putten etc.) Thronende Madonna mit vier stehenden und vier als Halbfiguren schwebenden Heiligen etc. (1465) im Museum
d von Neapel; — in Venedig: Altarwerke in der Akademie (No. 1 von
e 1464, No. 14 von 1490); — in S. Giovanni e Paolo, 2. Alt. rechts (mit directen Reminiscenzen nach Mantegna, vielleicht grössern Theils v. dem bald zu erwähnenden *Luigi Vivarini*)[1]; ebenda im rechten Quer-
f schiff ein thronender S. Augustin (1473); — in S. Giovanni in Bragora eine thronende Madonna mit Seitentafeln (neben der ersten Cap. links, dat. 1478); — in den Frari ein späteres, milderes Altarwerk
g (Querschiff rechts, datirt 1482) u. ein vielleicht ganz später thronender
h S. Marcus mit Engeln und Heiligen (Querschiff links); — ein geringeres Werk, in S. M. Formosa (2. Alt., rechts), Madonna mit den Schutzbefohlenen unter dem Mantel.

Diese Härte und Strenge Bartolommeo's mildert sich, nicht ohne den Einfluss Bellini's, zu einer bisweilen ganz edeln Anmuth u. Fülle bei seinem jüngern Bruder oder Verwandten *Luigi Vivarini*. Mehre-
i res in der Akademie; — eine Auferstehung in S. Giovanni in Bra-

[1] [Ich theile diese Vermuthung. Mr.]

gora (Eingang des Chores links, dat. 1498); — [zwei ihm zugeschriebene einzelne Heilige in S. Giov. Crisostomo (beim 2. Alt., links), halte ich für *Girolamo da Santa Croce*. Mr.]. — Das herrliche grosse Altarbild in den Frari (3. Cap. links vom Chor), der zwischen andern Heiligen thronende S. Ambrosius, wurde erst von *Basaiti* (s. unten) vollendet und gehört schon wesentlich der folgenden Generation an. — Dagegen ist eine Madonna mit zwei heil. Barfüssern im Museum von Neapel ein frühes Bild (1485). a b c d

Carlo Crivelli's Werke sind fast nur in der Brera zu Mailand zu suchen. Hart und streng, wie Bartolommeo, prunksüchtig über die Maassen, doch nicht ohne Geschmack, in einzelnen Charakteren noch dem Johannes Alamannus verwandt, dringt er wenigstens in einer thronenden Madonna (1482) zu grosser Anmuth hindurch. — Von ihm vielleicht der heil. Papst Marcus in S. Marco zu Rom (Cap. rechts v. Chor). [Die oft hässlichen, aber nie ausdruckslosen, sondern von bedeutendem innerem Leben erfüllten Gestalten dieses Meisters zeichnen sich durch eine ganz einzige klare, wie mit den durchsichtigsten Pflanzensäften bewirkte Färbung aus; ganz vorzüglich sind die schönen Blumen- und Fruchtgewinde an denen er besondere Freude hat. — Eigentlich zu Hause ist Cr. in der Mark Ancona und den kleinen Ortschaften längs der Küste bei Ascoli. Eine schöne Madonna bei den Zoccolanti von S. Francesco zu Ancona. — Mr. — Eine liebliche und ausdrucksvolle Madonna im Museo cristiano des Laterans zu Rom; eine reiche Krönung Mariä von 1493 in der Brera, Galerie Oggioni.] e f g h i

Von *Fra Antonio da Negroponte* ein schönes Altarbild in S. Francesco della vigna zu Venedig, rechtes Querschiff; [worin er sich als Schüler des Joh. Alamannus und Ant. da Murano erweist. Mr.] — ein fragliches Bild in der Sacristei ebenda. k

---

Die zweite Generation beginnt mit *Gentile Bellini* (1421 bis 1507) und *Giovanni Bellini* (1426—1516), den Söhnen des *Giacomo B.*, welcher bei *Gentile da Fabriano*, später auch bei *Squarcione* gelernt hatte. [1]) — Die Jugend und das mittlere Alter der beiden Brüder scheint in

[1]) [Von ihm ein bez. Crucifix seit Kurzem in der Pinacoteca zu Verona, eine Madonna in der Galerie Tadini zu Lovere (Lago d'Iseo), eine andre in der Akademie zu Venedig, Nr. 443. — Fr.] * **

abhängigen Stellungen dahingegangen zu sein; von Gentile ist nur Weniges vorhanden, Giovanni's frühe Bilder verbergen sich zumeist unter fremden Namen, seine zahlreichen authentischen Werke der ihm eigenthümlichen Kunstweise aber beginnen erst mit seinem 60sten Lebensjahre. Von seinen zahlreichen Schülern nennen wir nur die folgenden: *Pierfrancesco Bissolo*, *Piermaria Pennacchi*, *Martino da Udine*, *Girol. da Santa Croce* (meist in Padua thätig), *Vincenzo Catena*, *Andrea Previtali*, *Giambattista Cima da Conegliano*, *Giovanni Mansueti* u. A. Neben Giov. Bellini's Schule, doch auf verschiedene Weise von ihr abhängig: *Marco Basaiti*, *Vittore Carpaccio*, *Lazzaro Sebastiani*, *Boccacino von Cremona*, *Marco Marziale* u. a.

Die Grösse dieser Schule ist sammt ihrer Einseitigkeit in allen Einzelnen so gleichartig (wenn auch mit grossen Verschiedenheiten) ausgeprägt, dass auch die Besprechung eine gemeinsame sein darf. Noch einmal in diesem Jahrhundert der sonst entfesselten Subjectivität ordnet sich hier der Einzelne den allgültigen Typen unter. Offenbar sind es die Besteller, welche die Schule im Grossen bestimmen.

Vor allem gab sich die Schule mit der erzählenden Malerei fast gar nicht ab und wo sie es that, steht sie mit aller Farbengluth und Einzelwahrheit doch im Gedanken neben den Florentinern unendlich a zurück. Selbst in der grossen „Predigt des heil. Marcus in Alexandrien" des *Gentile Bellini* (Mailand, Brera) handelt es sich um gleichgültig zusammengestellte Figuren von einer gewissen puppen-b haften Nettigkeit; ebenso in seinem „Mirakel des heil. Kreuzes" und in der „Procession" mit dieser Reliquie (Akad. von Venedig). An der Fortsetzung dieser Reliquiengeschichte hat dann auch *Carpaccio* (nebst seinen Schülern *Mansueti* und *Sebastiani*) gearbeitet, welcher c überhaupt hier der fast alleinige Erzähler ist; in derselben Sammlung sind von ihm auch acht grosse, figurenreiche Historien der heil. Ur-d sula; in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni zwei Reihen kleinerer Geschichten der HH. Georg und Hieronymus. Wenn naive Einzelzüge, malerisch bequeme Vertheilung im (baulich u. landschaftlich schönen) Raum, lebendige und selbst jugendlich reizende Köpfe, endlich eine oft erstaunliche Leuchtkraft der Farbe zusammen schon ein Historienbild ausmachten, so hätte C. sein Ziel erreicht. Das Interessanteste an jenen Reliquienbildern bleibt die bunte Schilderung des mittel-e alterlichen Venedig. — In den Uffizien: Nr. 80, *Mansueti's* Christus unter den Schriftgelehrten. — Viele historische Bilder gingen freilich

bei den Bränden des Dogenpalastes unter [1]). Fresken oder gar Freskencyklen kommen nicht vor.

Die biblischen Ereignisse, welche diese Venezianer malen, sind meist ausgesucht ruhige Scenen, deren Wesentliches sich schon im Halbfigurenbild geben liess. Nicht umsonst hat z. B. das Mahl in Emmaus hier so grosse Gunst genossen, wovon unten.

In dieser Schule bildet sich zuerst das venezianische Colorit aus. Möglich, dass sie dabei dem *Antonello da Messina*, einem Schüler der van Eyck, Einiges verdankte, der sich längere Zeit in Venedig aufhielt. [Bekanntlich befinden sich die kostbarsten Bilder dieses höchst bedeutenden Meisters im Ausland, (Paris, Berlin, Antwerpen.) In Italien befinden sich: das Porträt eines schwarzlockigen (a) Mannes im Pelzkleid, in den Uffizien; ein anderes in der Akademie (b) zu Venedig, Nr. 255; ebendaselbst das Ecce homo Nr. 264, aus (c) Palazzo Manfrin. -- Unverkennbar von ihm, und wahrscheinlich Selbstportrait, der sprechende Kopf in der Galerie Borghese zu Rom, VI. S. (d) Nr. 27. Ein diesem ganz entsprechendes Porträt ist aus der Galerie Lochis in die städt. Sammlung, Accademia Carrara, zu Bergamo übergegangen; ein anderes besitzt die Marchesa Trivulzi in Mailand; im Stabilmento Malaspina zu Pavia ein höchst interessantes mageres Männerportrait, bezeichnet, leider sehr verdorben. — Mr.] — Jedenfalls hatten schon die Muranesen (S. 788) den Grund gelegt. Ohne sich irgendwo in raffinirte Detailpracht zu verlieren, findet nun die Schule die Geheimnisse der Harmonie und der Uebergänge sowohl als der möglichst schönen Erscheinung der einzelnen Farbe. In letzterer

---

[1]) Der in Venedig gebildete, dann besonders in Padua thätige Bergamaske *Girolamo da Santa Croce* mag hier nur beiläufig genannt werden. Am bekanntesten durch seine frühern Bilder mit kleinen Figuren (Marter des h. Laurentius im Museum (*) von Neapel), hat er später sich die Freiheit der grossen Meister nicht unbefangen an- (**) eignen können. Glorie des h. Thomas Becket, in S. Silvestro zu Venedig, 1. Alt. l.; — grosses Abendmahl (1549) in S. Martino, über der Thür; — in S. Francesco zu Pa- (†) dua die Fresken der 2. Cap. r. Sein Colorit bleibt venezianisch glühend. — Von einem Landsmann *Francesco*, eigentlich *Rizzo da Santa Croce*, ein Abendmahl in S. Francesco (††) della vigna, 2. Cap. l., etc., [frühe Bilder, von 1513 in der Akademie zu Venedig; (*†) später ahmte er dem Girolamo da S. Cr. in kleinen Bildchen mit vielen Figuren nach; u. A. im Museo Correr und anderwärts. — Mr.] (†*)

Beziehung erstrebte sie durchaus nicht eine illusionsmässige Stoffbezeichnung; in den Gewändern giebt sie glühende Transparenz, im Nackten aber jenes unbeschreiblich weiche und edle Leben der Oberfläche, welches theils durch die sicherste, nicht in schwarzen Schatten, sondern in lauter farbigen Tönen sprechende Modellirung, theils durch Geheimnisse der Lasirung hervorgebracht wurde und zwar auf hundert verschiedene Weisen [1]). Neben diesen Leistungen erscheint alles Paduanische wie eine längst überwundene Vorstufe. Der Grösste der Schule, Giov. Bellini, ist es auch im Colorit und im Vortrag; andere behalten einige Schärfen (Carpaccio, selbst Cima) oder neigen sich dem weichen Zerfliessen zu. (Bellini selbst geht bisweilen auf duftige Leichtigkeit aus.)

An Fülle von Lebensmotiven erreicht diese Schule die Florentiner natürlich lange nicht, allein ihre Gestalten sind doch in der Regel leicht, selbst edel gestellt und bewegt. Der heil. Sebastian als stehende Aufgabe hielt die Zeichnung des Nackten in einer bedeutenden Höhe. Die Gewandung gehorcht zwar mehr den Gesetzen des Farbenganzen als einem höhern Liniengefühl; immerhin bleibt sie freier von kleinlichen Motiven und Ueberladung als z. B. bei Filippino Lippi. Die Hauptsache sind aber dem Venezianer die Charaktere. Nicht zu scharfen und dadurch effectreichen Contrasten, sondern als Töne eines und desselben Accordes stellte er sie zusammen; nicht überirdisches Sehnen, nicht jäher Schmerz, sondern der Ausdruck ruhigen Glückes sollte sie beseelen; dieser, in energischen und wohlgebildeten Gestalten ausgesprochen, ist es, welcher den Sinn des Beschauers mit jenem innigem Wohlgefallen erfüllt, das keine andere Schule der Welt auf dieselbe Weise erweckt. Der Typus dieses Menschengeschlechtes steht der Wirklichkeit noch so nahe, dass man es für möglich hält, solche Charaktere anzutreffen und mit ihnen zu leben. Rafael verspricht dergleichen nicht; abgesehen von der idealen Form stehen uns seine Gestalten auch durch hohe Beziehungen und Actionen ferner.

Giov. Bellini wird zwar von den meisten Genannten irgend einmal zur günstigen Stunde auch in den Charakteren erreicht, bleibt aber doch bei weitem der Grösste. Wahrscheinlich gehört ihm schon

[1]) In den Uffizien ist die dem Bellini zugeschriebene Zeichnung auf Gypsgrund merkwürdig, welche den Leichnam Christi von 7 Personen umgeben darstellt.

(für Venedig) die neue Anordnung der Altarwerke an: statt der Theilung in Tafeln rücken die einzelnen Heiligen zu einer Gruppe um die thronende Madonna, zu einer „Santa Conversazione" zusammen, die von einer offenen oder mit einer Mosaiknische geschlossenen Halle (vgl. S. 259, Anm. 1) schön architektonisch eingefasst wird; zudem baut er auch seine Gruppe fast mit derselben strengen, schön aufgehobenen Symmetrie wie Fra Bartolommeo. Seit dem unseligen Brand in S. Giovanni e Paolo, welcher Bellini's grösstes Altarbild nebst dem Petrus Martyr Tizians zerstörte, sind noch zwei grosse Altarbilder ersten Ranges von ihm in Venedig vorhanden: in S. Zaccaria (zweiter Alt. links, vom Jahr 1505), und in der Akademie. Das Beisammensein der heil. Gestalten, ohne Affect, ja ohne bestimmte Andacht, macht doch einen übermenschlichen Eindruck durch den Zusammenklang der glückseligen Existenz so vieler freier und schöner Charaktere. Die wunderbaren Engel an den Stufen des Thrones mit ihrem Gesang, Lauten- und Geigenspiel sind nur äusseres Symbol dieses wahrhaft musikalischen Gesammtinhaltes. Da dieser Inhalt sich schon im Halbfigurenbild geltend machen konnte, so entstanden hunderte auch von solchen, hauptsächlich für die Privatandacht. a b

Aber nicht nur in der Anordnung der Charaktere zum Bilde, sondern auch in der Auffassung der Einzelnen ist Giov. Bellini das Vorbild aller andern, ihr Befreier geworden. Die Scala auf welcher er sich bewegt, ist bei weitem die grösste. Er konnte burlesk sein bei der Darstellung der classischen Götterwelt; das unschätzbare sog. Bacchanal in der Sammlung Camuccini [jetzt in England bei Lord Northumberland] parodirt das Göttergelage zur „Festa" italienischer Bauern [1]). (Wo er der Allegorik seiner Zeit in die Hände fiel, ist er, beiläufig gesagt, so absurd als irgend Einer; fünf kleine höchst saubere Bildchen in der Akad. von Venedig, etwa zu vergleichen mit Pinturicchio's Allegorien im Pal. Torrigiani zu Florenz.) In den religiösen Bildern dagegen herrscht eine gleichmässige Würde und Milde. Das Bild in S. Giov. e Paolo zeigte in den weiblichen Heiligen ein herrliches Geschlecht reifer Jungfrauen, die noch an Mantegna's heil. Eufemia erinnerten. Die Engel am Throne waren hier wie über- c d e

[1]) Es ist eines seiner letzten Bilder, 1514. Die herrliche Landschaft ist von ihm, allein später durch *Tizian* übermalt, als derselbe dem flüchtig improvisirten Bilde eine neue Haltung gab. (Laut Harzen's Beweis.)

all eifrig an ihre Musik hingegeben und völlig naiv, was sie z. B. bei Francia und Perugino nicht immer sind. Sein spätes Bild, in S. a Giovanni Crisostomo, 1. Altar r. (1513), [fast so frei und breit wie b ein Palma, Mr.] enthält von seinen besten männlichen Charakteren. (Seine schönsten nackten Bildungen in dem grossen Altarblatt der Akademie.) In der Madonna zeigt sich bei ihm ein Fortschritt aus c einem strengen und wenig beseelten Typus (z. B. das eine Bild in der Brera zu Mailand, mehrere in Venedig) zu einem grossartig schönen, doch noch immer ernsten und auch im Costüm idealen. Dieser viel- d leicht zum erstenmal vollendet reif in der Mad. von 1487 (in der Akademie) und in dem herrlichen Bilde in der Sacristei der Frari (1488). [Ein wichtiges Bild aus demselben Jahre, in S. Pietro e Paolo e zu Murano, nach dem 2. Alt. r., ist leider von der Feuchtigkeit übel zugerichtet und in Venedig „hergestellt" worden.] Dann in mehrern Werken der Akademie leider kaum eines derselben unberührt], der f Brera von Mailand, (bez. 1510) u. a. a. O. Die zwei Bilder, in der Sacristei des Redentore davon eines ehemals ein Juwel! sind beinahe g zerstört. Wo Heilige anwesend sind, wird man im Ganzen die weiblichen vorzüglicher finden.

Von der höchsten Bedeutung ist aber bei B. durchgängig die Gestalt Christi, welche durch ihn auch bei der folgenden venez. Generation eine so hohe Auffassung beibehalten hat. Schon sein Christuskind ist nicht bloss wohlgebildet, sondern so erhaben und bedeutungsvoll in der Bewegung und Stellung als diess möglich war ohne den Ausdruck der Kindlichkeit aufzuheben. In dem Bild in S. h Giov. e Paolo hatte die gar nicht ideale Madonna eine überirdische Weihe durch ihr Sitzen und durch das ruhige Stehen des segnenden i Kindes. Auch in dem Altarblatt der Akademie ist das Kind ernst und grandios und contrastirt sehr bedeutsam mit den Musikengeln. [1]) k — Dann wagte B. den erwachsenen segnenden Christus als einzelne Figur vor einem landschaftlichen oder Teppichgrund hinzustellen, mit der würdigen Männlichkeit, demjenigen Typus des Hauptes, welchen man in einzelnen Bildnissen Giorgione's und Tizians nachklingend findet. (Galerie von Parma.) — Und nun folgt „Christus in Em- l maus" (S. Salvatore zu Venedig, Cap. links vom Chor), eines der

---

[1]) Freilich hat B. auch die stets unleidliche Scene der Beschneidung gemalt (S. Zaccaria, Chorumgang, 2. Cap. l.), und so nach ihm viele Andere.

ersten Bilder von Italien [1]); vielleicht der erhabenste Christuskopf der modernen Kunst, nur Lionardo ausgenommen (derselbe Gegenstand, Gal. Manfrin, wahrscheinlich von einem Schüler). — Endlich scheint der Meister eine höchste Steigerung, eine Verklärung auf Tabor, im Sinne getragen zu haben. Das Bild dieses Inhaltes im Museum von Neapel, mit dem ehrlichsten Streben nach tiefer Auffassung des Gegenstandes gemalt, war ein vielleicht früher Versuch dieser Art (eine Nachahmung in S. M. Mater Domini zu Venedig, 1. Alt. links). Ist nun vielleicht die Skizze eines etwas aufwärtsblinkenden Christuskopfes, in der Akademie, der Keim einer nicht zu Stande gekommenen Transfiguration? — (Eine schöne Taufe Christi, in S. Corona zu Vicenza, 5. Alt. l.)

a b c d e

[Im Stadthaus zu Rimini eine frühe und strenge Pietà, ähnlich der (theilweise gar zu dürren) in der Brera. — An einem Altar des linken Seitenschiffs von S. Francesco zu Pesaro prangt ein grossartig bedeutendes Werk des Meisters (gegen das von aussen schon mancher Sturm unternommen worden ist). Palazzo Giovanelli, die einzige noch bestehende Kunstsammlung Venedigs, besitzt ein köstliches bezeichnetes Bildchen. Nicht zu übersehen ist die städtische Gallerie im Palazzo Correr. Auch in den Kirchen Venedigs wird dem Besucher noch manches Erfreuliche aufstossen. — Die grossen römischen Sammlungen im Palazzo Borghese und Doria haben den Meister ebenfalls aufzuweisen. — Mr.]

f g h i k

Die obengenannten Schüler und Zeitgenossen sind nun in der Regel um so viel trefflicher, je mehr sie sich dem Giov. Bellini nähern. Im Ganzen hat hier *Cima* den Vorzug. Seine Taufe Christi in S. Giovanni in Bragora (Chor hinten) ist in dem Adel des Christuskopfes, in der Schönheit der Engel und in der weihevoller Geberde des Täufers unvergleichlich; — auch Constantin und Helena (ebenda, am Eingang des Chores, rechts) sind von schönem Ausdruck. In der Abbazia (Cap. hinter d. Sacristei) Tobias mit dem Engel, wobei die Donatoren als Hirten eingeführt sind; im Carmine (2. Alt. r.) die

l m n

[1]) Hier und bei ähnlichen Emmausbildern des *Palma vecchio*, *Tizian* u. A. ist die Umgebung ganz irdisch und scheinbar alltäglich, aber man vergleiche z. B. das freche Bild des *Honthorst* (Gal. Manfrin), um sich zu überzeugen, dass es zweierlei Realismus giebt.

wundervolle Anbetung der Hirten und Heiligen. Seine Madonna ist reiz- und lebloser als die des Lehrers; dafür sind die sie umstehenden Heiligen, zumal die Greise, von geistvoller Schönheit. Treffliche a Bilder dieser Art: Pinac. zu Vicenza [Tempera, frühestes liebens- b würdiges Bild des Meisters von 1489, Madonna unter einer Weinlaube. — Mr.]; Brera (und Ambrosiana?) zu Mailand; Galerie zu Parma [von c den schönsten des Meisters] etc. — Die Mad. mit Heiligen in Lebens- d grösse dagegen, in der Akademie von Venedig, zeigt neben dem Meisterwerke Bellini's eine erstaunliche Befangenheit der Anordnung, theilweise auch der Einzelbildung. Ebenda S. Thomas, das Wundmal Christi berührend. — [Eines seiner Hauptwerke, ein Altarbild von nahezu 12 Fuss Höhe ist — sehr verdorben — im Dom seiner Heimath geblieben. Wer die lohnende Reise über Treviso, Conegliano und Umgegend nach dem Friaul unternimmt, wird in verschiedenen kleinen e Orten, z. B. S. Fior di sopra, 3 Miglien von Conegliano, treffliche Werke des Meisters finden. — Mr.]

Ein sonst wenig bekannter *Giovanni Buonconsigli*, gen. *Mare-* f *scalco*, zufolge einem frühern Bild in der Pinac. zu Vincenza (Kreuzabnahme in schöner Landschaft) ein tüchtiger Modellirer im paduanischen Sinne, schloss sich später ganz an Bellini's Weise an, blieb g aber bei unedlern Charakteren stehen. (Venedig, S. Spirito, 3. Alt. r., h Christus mit 2 Heiligen; — S. Giacomo dall' orio, rechts von der Hauptthür, die HH. Laurentius, Sebastian und Rochus; beides prächtige Farbenbilder, die Hallen mit Goldmosaik.) [Bedeutend: der Hauptaltar von S. Rocco zu Vicenza, von 1502. — Mr.]

Carpaccio's Bedeutung liegt wesentlich in den oben S. 830 erwähnten Bildern des Ursula-Cyklus und denen in S. Giorgio de' Schiavoni. In seinen kleinern Figuren ist er allerliebst lebendig, doch erreichen seine Köpfe an Schönheit diejenigen Cima's nicht. Ausser den genannten Bildern, welche im Colorit die glühendern sind, nenne i ich: das Hauptaltarbild in S. Vitale (1514), eine lebhafte Conversation von Heiligen, welche theils unten, theils über einer Balustrade er- k scheinen; [der Heilige zu Pferd ganz dem Gattamelata des Donatello entsprechend. Mr.] — die Krönung Mariä in S. Giov. e Paolo (links, l beim Eingang in die Sacristei); — den Tod Mariä (1508) im Ateneo zu Ferrara; in diesen beiden Werken kommt er dem Cima am nächsten. m — Seine grosse Darstellung im Tempel (1510) und die Apotheose der heil. Ursula, beide in der Akad. von Venedig, zeigen freilich dass

auch bei ihm die Mittel zur völligen Belebung solcher Formen nicht ausreichten. In der „Darstellung" ist das Kind in Bellini's Art aufgefasst.

Von *Lazzaro Sebastiani* ist in S. Donato zu Murano (über der Seitenthür r.) eine ganz schön belebte Scene der Madonna mit zwei Heiligen, welche anbetende Engel und einen Donator herbeibringen. — [Von demselben schwachen Nachfolger der Vivarini eine Pietà, bezeichnet, in S. Antonio zu Venedig. — Mr.] a b

Von *Andrea Previtali* aus Bergamo im Pal. Manfrin eine Madonna mit beiden Kindern im Freien (1510). [Hauptsächlich in seiner Vaterstadt — hier namentlich das Altarwerk in S. Spirito — und in Mailand vertreten. — In der Sacristei von S. Giobbe zu Venedig eine Madonna mit Heiligen; sein Hauptwerk in Ceneda, nördlich von Conegliano. — Mr.] c

Catena's Hauptwerk, in S. M. Mater Domini (2. Alt. r.), sollte eine Marter der heil. Christina vorstellen, welche mit einem Mühlstein am Hals ertränkt wurde. Man sehe wie der brave alte Venezianer dieses umgeht und denke dabei einen Augenblick an die affectvollen Martyrien des XVII. Jahrh. — Die Köpfe höchst lieblich. d

Basaiti ist in Zeichnung, Farbe und Charakteren meist flüchtiger als Cima und Carpaccio; sein männlicher Typus wiederholt sich; das Ganze ist aber meist lebendiger. Seine Berufung der Apostel Jacobus und Philippus (Akademie) ist immerhin ein geistreiches und entschlossenes Bild (1510); — [der thronende Petrus mit 4 Heiligen in S. Pietro di castello (3. Alt. r.) trefflich, der S. Georg zu Pferde ebenda (Ende d. l. Seitenschiffes) noch in verdorbenem Zustand liebenswürdig. Mr.] Aber bisweilen erhebt sich der Meister zu hohen Leistungen. In der Himmelfahrt Mariä (SS. Pietro e Paolo zu Murano, links, nahe der Sacristeithür, verdorben, doch nicht unrettbar) schilderte er die schönste Ekstase; — sein S. Sebastian (Salute, Capelle rechts in der Sagrestia maggiore, in weiter Landschaft mit dürrem Baum) ist nur um eines Schrittes Weite von Tizian entfernt; [die von Luigi Vivarini begonnene Glorie des heil. Ambrosius (S. 829, d; Frari, 3. Cap. l. vom Chor) ist von ihm wahrscheinlich nicht wesentlich verbessert worden. — Mr.] e f g h i

Von *Pier Maria Pennacchi* aus Treviso sind die dem Untergang nahen Halbfiguren in den Cassetten des Tonnengewölbes von S. M. de' miracoli und die vielleicht schon untergegangenen Deckenmale- k

reien in den Angeli zu Murano, 34 Felder im Ganzen. (Die Kirche war 1854 unzugänglich.) [Eine Madonna in der Hauptkirche zu Treviso; *Girolamo da Treviso* d. J., wahrscheinlich sein Sohn, ist viell. d. Ur-
a heber einer S. Rochus in Landschaft, Sacristei d. Salute, zu Venedig.
b — Von dem älteren *Girolamo (Aviano) da Treviso* im Dom zu Treviso eine grosse Tempera-Madonna. — Mr.]

Marco Marziale, ein wenig bekannter Schüler Bellini's, hat mit einer ganz liebenswürdigen Gewissenhaftigkeit und mit der genre-
c haften Art etwa des Carpaccio auch ein Emmaus gemalt (1506, Akademie).

Endlich *Boccaccino da Cremona*, in einem spätern Bilde (thronende
d Mad. mit 4 Heiligen, in S. Giulian, 1. Alt. l.) am meisten dem Cima verwandt, verräth früher, in einem höchst vollendeten und kostbaren
e Bilde der Akademie, eher den Schüler des L. Vivarini. Es ist eine im Freien sitzende Madonna mit 4 Heiligen; eines der frühsten und schönsten Beispiele desjenigen Typus der Santa conversazione mit knieenden und sitzenden ganzen Figuren in landschaftlicher Umgebung, welcher später von Palma und Tizian mit Vorliebe aufgenommen wurde. [Dieser Meister wird viel verkannt, und muss in seiner Heimath aufgesucht werden, dort ist im Dom der Chor und das Hauptschiff von ihm und seinem Sohn Camillo nebst andern Gehülfen aus-
f gemalt. — Von *Camillo* eine Madonna mit Heiligen in der Brera (1532).

Der unbedeutende *Marco Bello* scheint sein Leben lang nur zwei Compositionen: Vermählung der h. Catharina und Beschneidung wie-
g derholt zu haben. (Exemplar in der städt. Sammlung zu Rovigo.) — Zu Bellini's Schule gehört auch *Niccolò Rondinelli* von Ravenna
h (2 Bilder im Palazzo Doria, Rom). Mr.]

Ausser diesen grossen Werkstätten der Kunst in Florenz und Oberitalien kömmt im XV. Jahrh. keine Schule mehr vor, in welcher die Freude an der charakteristisch belebten Gestalt und an dem Reichthum menschlicher Bildungen sich ganz frei und grossartig geäussert hätte. Die von Florenz und Padua ausgegangenen Inspirationen zogen zwar alle Schulen mit sich, aber es fehlte an deren Grundlage: an den tiefen und angestrengten Formstudien.

So glaubte z. B. die Schule von **Siena**, von *Domenico di Bartolo* an, die neue Darstellungsweise ohne diese Prämissen mitmachen zu können, ahmte aber nur die florentinischen Aeusserlichkeiten auf solch bodenlosem Grunde mit der unvermeidlichen Uebertreibung nach. Domenico's Fresken in einem Saal des Hospitals della Scala zu Siena (Stiftungsgeschichten und Werke der Barmherzigkeit), sind zwar frei von ganz rohem Ungeschick, allein nur durch Costüm und Baulichkeiten interessant. Von den Uebrigen sind die welche noch halb an der alten Weise festhielten, oben (S. 781) genannt worden. Unter den entschiednern Realisten ist *Vecchietta (Lorenzo di Pietro)* als Maler ganz ungeniessbar (S. 237, 614), *Francesco di Giorgio* (Akad. zu Siena: Anbetung des Kindes, und Krönung Mariä) vielleicht der am meisten durchgebildete, *Matteo di Giovanni* (M. da Siena) aber unstreitig der widerlichste. Die drei Redactionen seines „Kindermordes" (S. Agostino, Nebencap. rechts, 1482, — Concezione oder Servi di Maria, rechts, 1491, — und Museum von Neapel, mit verfälschtem Datum) sind einer der lächerlichsten Excesse des XV. Jahrhunderts; Matteo erscheint als der italienische Michel Wolgemuth. (Anderes in der Akad. und in S. Domenico, 2. Cap. l. vom Chor.) [Ein entschieden anmuthiges Bild dieses Meisters in dem (gewöhnlich geschlossenen) Kirchlein Madonna della Neve wird wahrscheinlich eine Milderung des in Vorstehendem ausgesprochenen Urtheils zu Gunsten des auch in den Compositionen des Kindermords fühlbaren Strebens nach Ausdruck und Charakter bewirken. — Mr. — Auch einige der Marmor-Sgraffitti im Fussboden des Domes sind von seiner Hand.] Ein Christus in einer Engelglorie, unten viele Heilige in reicher Landschaft (1491, Akad.), von *Benvenuto di Giovanni*, ist wenigstens ohne die Affectation von dessen Mitschüler Matteo gemalt.

a b c d e f g

Von *Fungai*, *Pacchiarotto* etc. wird beim XVI. Jahrhundert die Rede sein.

Weiter nach Süden thront das steile **Perugia** über dem Tiberthal, Assisi und Spello schweben an Bergabhängen, Foligno liegt in der Ebene, Spoleto schaut nieder auf das Thal des Clitumnus. In diesen Gegenden stand die **umbrische** Schule auf; ihre Thätigkeit reichte östlich auch in die Bergstädte des Hochappennins und jenseits desselben in die Mark Ancona hinein.

In dieser Heimath des heil. Franciscus scheint sich ein stärkerer Zug der Andacht als anderswo in dem profanen Italien der Renaissance erhalten zu haben. Wenn derselbe nun in der Malerei jenen unerhört intensiven Ausdruck fand, so kommt dabei auch sehr in Betracht die von den eigentlichen Herden der Renaissance entfernte Lage, die Vertheilung der Kräfte auf verschiedene Orte (sodass vor Pietro Alles den Charakter von Localmalerei hat), die mehr ländliche, einfache Sinnesweise der Besteller, mochten es nun Bewohner jener steilen Wein- und Oelstädtchen oder abgelegener Klöster sein, endlich der Einfluss Siena's, dessen letzte Idealisten, wie Taddeo di Bartolo (S. 781) selbst in Perugia arbeiteten. Wo man den neuen florentinischen Styl haben konnte, nahm man Anfangs selbst mit befangenen und harten Aeusserungen desselben vorlieb, wie die Legendenfresken a des *Bened. Bonfigli* in einem obern Raum des Pal. del Commune zu Perugia (seit 1454) beweisen, Compositionen, deren eigenthümlichster Werth in den sehr gut dargestellten Baulichkeiten besteht. (Von b Dems. in S. Pietro, hinten links, eine Pietà; in S. Domenico, S. Bernardino, u. a. a. O. in Perugia mehreres.) [Die Bilder dieses Meisters haben hier und da auffallende Aehnlichkeit mit Carlo Crivelli, namentlich in der Detail-Ausführung der Nebensachen. — Mr.] — Aber eine deutlichere Vorahnung des spätern Schulgenius liegt doch eher in den harmlosen Malereien, welche an einzelnen Häusern der genannten Städte, besonders zu Assisi, auch in und an kleinern Kirchen u. s. w. insgemein die Mutter Gottes und die Schutzheiligen verherrlichen. c So ist z. B. das Kirchlein S. Antonio in Assisi (an der Strasse, die von S. Francesco nach der Piazza führt, rechts) aussen und innen von verschiedenen Händen bemalt; Einiges ist sienesisch holdselig, Anderes sind Versuche in florentinischem Sinn; zwei Heilige im Bilde der Hinterwand haben auch schon etwas Verzücktes; sonst herrscht eher Das vor, was wir Gemüthlichkeit zu nennen pflegen.

Auch *Fiorenzo di Lorenzo* geht über diese Linie noch nicht hind aus. [In der Pinakothek zu Perugia Nr. 29, aus der Sacristei von S. Francesco de' conventuali: Petrus, Paulus und eine Madonnenlunette von 1487, verrathen die gemilderte Energie des N. Alunno; gleichsam das Vorbild Perugino's in der Anmuth der Bewegungen und e Gesichtsbildungen. Mr. — Die fälschlich Girlandajo benannte Anbetung der Könige ebendaselbst, Nr. 39, schreiben Crowe u. Cavalcaselle Fiorenzo zu; sie erscheint ganz wie ein jugendlicher Perugino.

— Die acht Sacristei-Schrankthüren mit der Legende des heil. Bernardinus von 1473, Nr. 209, fg. werden ihm gleichfalls zugeschrieben.] a

Erst *Niccolò Alunno von Foligno* schlägt denjenigen Ton an, welcher dann bei Perugino so mächtig weiterklingt: es ist der Seelenausdruck bis zur schwärmerischen, ekstatischen Hingebung, in Köpfen von zartester, reinster Jugendschönheit. Niccolò's Bildung war eine ziemlich geringe, seine Malereien bisweilen roh, seine Anordnung unbehülflich, — allein noch heute dringt bisweilen ein Maler mit eben so beschränkten äussern Mitteln, durch den blossen Ausdruck zu einer hohen, wenn auch nur provinzialen Geltung durch. Von seinen zugänglichern Werken (z. B. im Pal. Colonna zu Rom, b in der Brera zu Mailand, wo sich eine bedeutende Madonna mit Engeln vom Jahr 1465 befindet) ist wohl das wichtigste, eine Verkündigung mit einer Glorie und einer frommen Gemeinde, (aus S. Maria nuova) in der Pinakothek zu Perugia (No. 75, Tempera, von 1466); wunderbare Bildung der Köpfe des Gabriel und der Madonna; die Andacht der Engel völlig naiv. — In Foligno: S. Maria infra portas: verdorbene Fresken; — S. Niccolò: grosses reiches Altarwerk von mehrern Tafeln, sein bestausgeführtes Hauptwerk; auch eine Krönung Mariä mit 2 knieenden Heiligen. — Im Dom von Assisi: geringe Fragmente eines Altarwerkes, in die Wand eingelassen. — Die übrigen Gemälde in Diruta, S. Severino, Gualdo, Nocera, und La Bastia unweit Assisi. [Hier eines seiner letzten Bilder, Madonna mit Engeln und Heiligen, von 1499. — Ein ausgezeichnetes Bild in der Pinacoteca zu Bologna (Nr. 360), Altarschrein auf beiden Seiten bemalt, vorn die Madonna zwischen Heiligen, auf der Rückseite die Verkündigung. Der Maler hat hier einen Goldgrund über die ganze Tafel als Untermalung benutzt. — Mr.] — Im Ganzen wendet Alunno jene hohe Steigerung des Ausdruckes noch sehr mässig an und gleicht sogar im einzelnen Fall eher den Paduanern.

(Randbuchstaben: c, d, e, f, g, h, i)

Pietro Perugino (*de Castello plebis*, wie er sich selbst von seiner Vaterstadt Città della pieve nennt, eigentlich *Vannucci*, 1446--1524) ist in seiner frühern Zeit wesentlich ein Florentiner. Wie weit Alunno oder Piero della Francesca oder in Florenz Verrocchio und L. di Credi einzeln auf ihn eingewirkt, kommt wenig in Betracht; die Hauptsache war der Eindruck der dortigen Kunstwelt als Ganzes, der ihn völlig

a bestimmte. Dieser ersten Periode gehören seine Fresken in der sixtinischen Capelle, Kindheit Mosis, Christi Taufe und Verleihung der Schlüssel (S. 814, a) an, vielleicht auch die Anbetung der Könige aus S. Maria nuova in der Pinakothek zu Perugia (Nr. 39, s. oben S. 840),
b Werke welche bei grosser Tüchtigkeit u. Schönheit doch kaum einen Zug von Dem haben, was seine spätern Bilder beseelt. — Aus der schönsten Mitte seines Lebens stammt dann die Anbetung des Chri-
c stuskindes in der Gemäldesammlung der Villa Albani (1491) und das Frescobild im Capitelsaal von S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz (auch noch 1868 nur mit erzbischöflicher Erlaubniss zugänglich). [Die
d ihm von Vasari zuerkannte lebensgrosse Kreuzigung in der Kirche La Calza zu Florenz (bei Porta Romana) erinnert eben so sehr an Signorelli.] — Schon vor 1495 liess sich dann Pietro fest in Perugia nieder und eröffnete seine Schule. Von da an beginnt erst jene grosse Reihe von Gemälden, in welchen er den Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des heiligen Schmerzes in die tiefsten Tiefen zu verfolgen scheint.

Wie vieles in seinen Werken soll man ihm nun als baare Münze abnehmen? — Er kam in Perugia offenbar nur einer bereits herrschenden Gefühlsrichtung entgegen, die er mit einem ganz andern, durch die gedankenloseste Wiederholung nicht zu tödtenden Schönheitssinn und mit weit grössern Kunstmitteln zur Darstellung brachte als seine Vorgänger. Als die Leute sich an seinem Ausdruck gar nicht ersättigen konnten, als er inne wurde, was man ausschliesslich an ihm bewunderte, gab er das was er sonst wusste und konnte Preis, vor allem das unablässige florentinische Lebensstudium. Bewegte, contrastreiche Gegenstände überliess er dem Pinturicchio, statt sich durch dieselben frisch zu halten. Zu den verzückten Köpfen, welche die Leute von ihm begehrten, gehören Leiber und Stellungen die in der That nur wie Zugaben aussehen, und die der Beschauer sehr bald auswendig lernt, weil schon der Maler sie auswendig wusste. (Derselbe Pietro zeichnete, sobald er wollte, z. B. seine nackten Figuren trefflich.) Er entzückte seine Leute ferner durch grelle Buntfarbigkeit und spielend reich ornamentirte Gewandung. (Die Leuchtkraft des Colorites und die so fein gestimmten Einzelpartien in manchen Bildern zeigen wiederum was er konnte, sobald er wollte.) Er stellt seine Heiligen unten ohne Weiteres nebeneinander — während alle andern Schulen gruppiren — und ordnet seine Glorien, Krönungen

und Himmelfahrten oben nach einem Schema. (Wogegen das Detail, sobald er wollte, das feinste Liniengefühl verräth.) Im Wurf der Gewandung erhebt er sich selten mehr über das Todt-Conventionelle. (In der Sistina sieht man was er früher konnte und wollte.)

Unter allen Künstlern, welche ihr Pfund vergruben und zu Handwerkern herabgesunken sind, ist das Beispiel Pietro's vielleicht das grösste und kläglichste. Freilich, was man von ihm verlangte, das lieferte er sauber, solid, vollständig, auch in der späten Zeit, da die Kräfte nachliessen, und da keine Auffassung mehr von ihm zu fordern war.

Was nun die Köpfe betrifft, so ist vor Allem anzuerkennen, dass Perugino aus der gährenden florentinischen Kunstwelt gerade die schönsten Anregungen in sich aufnahm. Es muss einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum erstenmal die holdeste Form mit dem Ausdruck der süssesten Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten Andacht erfüllte. Der Augenblick kehrte bisweilen wieder; noch in spätern Bildern werden einzelne Köpfe auf einmal ergreifend wahr, mitten unter andern, welche einen ähnlichen Ausdruck nur mit den gewohnten stereotypen Mitteln wiedergeben. Um hierüber ins Klare zu kommen, muss man einige seiner Köpfe genau nach Typus und Ausdruck analysiren und sich fragen, wie diess eigenthümliche Oval, diese schwermüthig blickenden Taubenaugen, diese kleinen schon beinah vom Weinen zuckenden Lippen hervorgebracht sind, und ob sie an der betreffenden Stelle irgend eine Nothwendigkeit oder Berechtigung haben? — Bisweilen überzeugt er; in den meisten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und ziellose Rührung vor [1]). — Warum ist dies bei Fiesole anders?

---

[1]) Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgiebt — trotz des Schriftröllchens mit dem „Timete Deum“ auf seinem Porträt in den Uffizien — hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen und sie könnten ganz wahr und gross sein; nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nöthigung bestimmen müssen. (Ueber die „Gesinnung“ des Künstlers und Dichters cursiren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin bestände, dass derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werk möglichst vollständige Programme seines individuellen Denkens und Fühlens von sich gäbe. Er hat aber als Künstler und Dichter gar keine andere Gesinnung nöthig als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werk die grösstmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen religiösen, sittlichen und politischen Ueberzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hie und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.)

weil eine starke persönliche Ueberzeugung dazwischentritt, die ihn nöthigt, den höchsten Ausdruck immer so stark zu wiederholen, als er es irgend vermag. — Warum ist bei den Robbia der Ausdruck immer frisch und liebenswürdig? weil sie den Affect bei Seite lassen und im Bereich einer schönen Stimmung bleiben. — Was nähert den Perugino einem Carlo Dolci? dass Beide einen wesentlich subjectiven, momentanen, also nur für einmal gültigen Ausdruck perpetuiren.

Wir nennen nur die wichtigern seiner spätern Bilder.

In Rom, vatican. Galerie IV. Saal Nr. 28: Die Madonna mit den a vier Heiligen, vielleicht noch aus der schönen mittlern Zeit; IV. S. Nr. 24, die Auferstehung, grossentheils von Rafael ausgeführt. [In b der Gallerie Sciarra ein schöner S. Sebastian lebensgross; im Palast c Borghese, unter dem Namen Holbein, ein ausgezeichnet schönes Selbstporträt des Meisters, VII. Saal Nr. 35. — Mr.]

Im Dom von Spello, links: eine (bezeichnete) Pietà von 1521; [die d Köpfe auffallend schön und seelenvoll für die späte Zeit. — Mr.] der Ausdruck zumal im Johannes rein und schön hingehaucht.

e In Perugia: Die Fresken in den beiden Räumen des sog. Cambio, um 1500 von P. mit Hülfe des Ingegno gemalt, bei grosser Schönheit und Sorgfalt der Behandlung ein durchaus bezeichnendes Werk für P.'s Ansicht vom Geschmack der Peruginer; Nebeneinanderstellung isolirter Gestalten auf derselben Linie, Gleichartigkeit des Charakters bei antiken Helden, Gesetzgebern und Propheten, Mangel der wahren Thatkraft und Ersatz durch Sentimentalität. — [Die Bilder aus den Kirchen von Perugia sind jetzt fast sämmtlich in der Pinakothek vereinigt, wo überhaupt die ganze Schule vertreten ist. — Hier findet sich (äusserst beschädigt) das abgenommene Fresco einer Anbetung der f Hirten, aus S. Francesco del monte, Lunetten-Composition ohne grosse Bedeutung u. m. A.] In S. Agostino sind die acht Täfelchen mit g Brustbildern von Heiligen (in der Sacristei) naiver als die übrigen h Bilder. — In S. Pietro eine würdige Pietà (am 1. Altar im l. Seitenschiff), in der Sacristei eine Reihe Täfelchen mit Halbfiguren, zu welcher einst auch die drei in der vatican. Galerie gehörten; in der Kirche mehrere Copieen Sassoferrato's nach ähnlichen Halbfiguren. — In S. i Severo hat P. nach Rafaels Tode, im Jahr 1521, den Muth gehabt, k unterhalb von dessen Frescobild Heilige auf die Mauer zu malen. — l [Das grosse Fresco der Anbetung der Könige in S. Maria de' bianchi in dem nahen Città della pieve von 1504 ist eine gute Composition

mit trefflichen Einzelheiten, jedoch trüber Färbung. Andere Werke daselbst im Dom, S. Agostino, Servi di Maria vor der Stadt. Mr.] a

In Florenz enthält der Pal. Pitti die berühmte Grablegung (1495), b eine Sammlung von passiven Stimmungsköpfen, deren Wirkung bei der Abwesenheit anderer Contraste sich aufhebt; der Kopf Christi höchst unwürdig; das Ganze mehr durch die gleichmässige Vollendung als durch wahre Tiefe ausgezeichnet; — ebenda Nr. 219: Madonna das Kind anbetend, eins der wahrhaft empfundenen Bilder, leider sehr übermalt. — Uffizien: thronende Madonna mit 2 Heiligen, 1493, schon c conventionell; — zwei Bildnisse. — Akademie: Grosse Himmelfahrt Mariä, unten 4 Heilige, vom Jahr 1500, in engster Beziehung d mit den Fresken des Cambio, theilweise conventionell, in einzelnen Köpfen aber von grösster Herrlichkeit; — ebenda: Gethsemane (früh?); die übrigen Bilder, auch die untere Gruppe in Filippino's Kreuzabnahme spät und zum Theil ganz fad.

In der Pinakothek von Bologna: Madonna schwebend über vier e Heiligen, Prachtbild vom Rang der eben genannten Himmelfahrt.

[Eins der tadellosesten Werke P.'s findet sich in S. Agostino zu Cremona: Madonna zwischen Heiligen, von 1494. — Zwei höchst be- f deutende Altarbilder in S. Maria nuova zu Fano, Verkündigung und g thronende Madonna zwischen Heiligen von 1497 und 98. — Mr.]

Von den Gehülfen Pietro's wird *Ingegno* mit besonderm Nachdruck genannt. Allein die zugänglichern Arbeiten die man ihm beilegt, sind streitig, so die treffliche Frescomadonna in der Capelle des h Conservatorenpalastes auf dem Capitol, mit dem mässigen Ausdruck in der Art Alunno's. [Ein schöner jugendlicher Erzengel Michael, Frescobild im Palazzo Gualterio zu Orvieto, scheint mir entschieden i eine Arbeit des *Signorelli*. — Mr.] Bei diesem Anlass einige frühe anonyme Fresken der umbrischen Schule zu Rom: in SS. Vito e Modesto k (1483); — S. Cosimato in Trastevere etc.

Sodann *Pinturicchio* (1454 — 1513). Er stand schon früh mit Pietro in Verbindung (z. B. als Gehülfe bei den Arbeiten in der Sistina) und ist und bleibt in der Folge derjenige Maler der Schule, welcher vorzugsweise grosse Frescohistorien in Verding empfängt. Anfänglich von der florentinischen Darstellungsweise wenigstens an-

geweht, nimmt er dann auch die peruginische Seelenmalerei äusserlich in sich auf. Ein gründliches Studium hat er nie gemacht; er holt seine Motive zusammen, wo er sie findet, wiederholt sie bis zum zehnten Mal und braucht oft die Nachhülfe Anderer. Zugestandenermaassen ein Geschäftsmann und Entrepreneur, gewiss mit geringem Gewinn, geniesst er uns gegenüber die günstige Stellung, dass man wenig von ihm erwartet und dann durch Züge köstlicher Naivetät, durch einzelne schöne Charakterköpfe und merkwürdige Trachten überrascht und durch die harmlose Art, wie er seine Geschichten als Staffage einer prächtigen Oertlichkeit (Gebäude, bunte Landschaften in flandrischer Art) vorbringt, vergnügt wird. (Die reiche decorative Ausstattung, S. 276.) Auch er giebt was man damals, und zwar in der Umgebung der Päpste, billigte und haben wollte.

Unter Innocenz VIII. und Alexander VI. malten er und Andere a die Lunetten und Gewölbe in fünf Sälen des Appartamento Borgia (Vatican) aus. Es sind Propheten, Sibyllen, Apostel, thronende Wissenschaften mit Begleitern, Legenden verschiedener Heiligen, endlich Geschichten des N. T.; das Meiste ohne irgend besondern Aufwand von Gedanken. Auch die Fresken in S. M. del Popolo (Cap. b 1, 3 und 4 rechts, Gewölbe des Chores) bieten nur allgemeines Schulgut. Die Reste in S. Pietro in Montorio und in S. Onofrio (untere Malereien der Chornische) scheinen von noch geringern peruginischen Händen zu sein; [Crowe u. Cavalcaselle schreiben auch die Letzteren dem *Peruzzi* zu, welcher die obere Partie ausführte;] eher gehören c dem P. die vier Evangelisten am Gewölbe der Sacristei von S. Cecilia. d — Mit viel grösserer Theilnahme sind in Ara Celi (1. Cap. rechts) die Wunder und die Glorie des heil. Bernardin gemalt; hier strebt der Meister, wenn auch mit unzulänglichen Kräften, nach florentinischer e Belebung. — In der Chornische von S. Croce in Gerusalemme sind die Geschichten des wahren Kreuzes an der unrechten Stelle und in unrichtigem Ton erzählt, zudem schwer übermalt; der segnende Salvator dagegen ein wahrhaft herrlicher Gedanke, der dem P. eigen f sein könnte. [In den Typen, wie in der harten und hellen Färbung eher einem Schüler des Signorelli entsprechend. Mr.] — Im Jahr 1501 malte er eine ganze Capelle (links) im Dom zu Spello aus: die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und Pilger, und Christus unter den Schriftgelehrten; am Gewölbe Sibyllen. Hier, in einem Landstädtchen, liess er sich ganz unbefangen gehen und gab, mitten unter

vielem Conventionellen und Handwerklichen, ein paar höchst liebenswürdige Züge, wie z. B. das andächtige Herannahen der Hirten und Pilger, Joseph und Maria im Tempel etc. Reiche, hohe Hintergründe; aufgesetzter Goldschmuck. [Ebendaselbst in S. Andrea (Seitensch. rechts) das riesig grosse Altarbild der thronenden Madonna, der kindliche schreibende Johannes zu ihren Füssen, von 1504.] — In dem Jahr 1502—1507 malte er mit Hülfe Mehrerer die Libreria (d. h. den Aufbewahrungsort der Chorbücher) im Dom von Siena aus. (Bestes Licht: Nachmittags.) Von der frühern Annahme: dass Rafael ihm dazu alle Entwürfe, ja die Cartons geliefert oder gar selbst Hand angelegt habe, ist man völlig zurückgekommen. (Von den sehr schönen Zeichnungen zu zweien dieser Compositionen, der Landung in Libyen und dem Empfang der Eleonora von Portugal, habe ich nur die erstere, in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien, gesehen; die andere findet sich in Casa Baldeschi zu Perugia. Auch jene halte ich nicht für Rafaels Werk und glaube überhaupt nicht, dass ein Entwurf, so sehr er an Trefflichkeit das ausgeführte Werk überragen möge, desshalb nothwendig von einem andern Künstler sein müsse. [Auch die sehr schöne Zeichnung in Casa Baldeschi ist sicher Pinturicchio's Arbeit. Mr. — Crowe und Cavalcaselle vermuthen Rafaels Mithülfe an den Bildern der Decke.] Es ist in diesen Scenen aus dem Leben des Aeneas Sylvius (Pius II.) nichts so gut und nichts so schlecht, dass es nicht je nach Stunde und Stimmung von Pinturicchio selbst erfunden und gemalt sein könnte; die Ausführung an sich ist von grosser und gleichmässiger Sorgfalt. — Hohe geschichtliche Auffassung, dramatische Steigerung der Momente — grossentheils Ceremonienbilder — muss man nicht erwarten, vielmehr sich damit begnügen, dass die lebensfähigen Charaktere und Gestalten hier zahlreicher sind, als sonst bei P. — Das Leben des Papstes ist dem glücklichen Maler unter den Händen zur anmuthigen Fabel, zur Novelle geworden, alles in Trachten und Zügen seiner Zeit, nicht der um 50 Jahre zurückliegenden. Kaum Pius selbst hat Bildnissähnlichkeit; Friedrich III. ist „der Kaiser", wie er in jedem Mährchen vorkommen könnte. Diese Art von Unbefangenheit war ein wesentlicher Vortheil für jene Maler [1].

a b c d e

[1]) Das Abendmahl in Fresco, welches vor mehreren Jahren in dem aufgehobenen Kloster S. Onofrio zu Florenz, jetzt Museo Egiziaco, Via Faenza, entdeckt und für Rafaels Werk ausgegeben wurde, ist eine peruginische Production und zwar am ebe-

a Staffeleibilder von P. im Museum von Neapel (Himmelfahrt b Mariä), Pinakothek von Perugia Nr. 30 grosses und treffliches Altarwerk aus S. Maria de' Fossi, wahrscheinlich von 1498; [in S. Girolac mo (de' Minori osservanti) im Chor eine fast 12 Fuss hohe thronende Madonna mit Heiligen; — Mr.] Pal. Borghese in Rom (chronikartige Geschichten Josephs) u. a. a. O.

Unter den eigentlichen Schülern des Pietro war nächst Rafael *Giovanni lo Spagna* der ausgezeichnetste. Seine Madonna mit d Schutzheiligen, im Stadthause von S p o l e t o, ist einer der allerreinsten und jugendlichsten Klänge aus der ganzen Schule. — [Bilder in zwei Kirchen des seitwärts von der Strasse nach Foligno gelegenen Städtchens Trevi, in Mad. delle lagrime, 2. Cap. l. die beiden überaus schönen Gestalten d. h. Catharina und Cäcilia, die erstere kaum von einem jugendlichen Rafael übertroffen; in S. Martino eine feine und milde Madonna in der Mandorla mit den heil. Franciscus und e Antonius von 1511; — Mr.] — eine Madonna mit Heiligen in der Unterf kirche S. Francesco zu Assisi (Cap. des heil. Ludwig, 1. rechts), [ohne Zweifel sein bedeutendstes Werk, von 1516; die Ausführung äusserst sorgfältig und fein — Mr.] — Fresken in der Kirche S. Jacopo zwischen g Spoleto und Foligno, zum Theil aus seiner späten, manierirten Zeit; — dagegen ein frühes Bild (wenn es von ihm ist): die Krönung Mariä h im Chor der Zoccolantenkirche von Narni (wenige Schritte von der nach Terni führenden Strasse); die erhöhte Stimmung der Gestalten, zumal der noch florentinisch schönen Madonna ist noch fern von aller i Ekstase; [eher von *Ridolfo Ghirlandajo* oder *Raffaelino del Garbo*. Mr.] — Im Pal. Colonna zu Rom wird ein tüchtiger S. Hieronymus in k der Wüste dem S. beigelegt. [Im Pal. Pitti, Corridore della Colonna, eine zarte Vermählung der h. Katharina zwischen den h. Antonius und Franciscus mit jugendlich unschuldigen Köpfchen. — Mr.]

Die übrigen Schüler: *Giannicola Manni, Tiberio d'Assisi, Adone Doni,* die *Alfani, Eusebio di S. Giorgio* etc. möge man in den Kirchen von Perugia und der Umgegend namentlich jetzt in der Pinakothek aufsuchen. (Vom letztgenannten zwei gute und eigenthümliche Fresl ken — Verkündigung und Wundmale des heil. Franz — im Kreuzgang des Capuzinerklösterchens S. Damiano bei Assisi.) [Von 1507;

---

sten von *Pinturicchio*. [Crowe und Cavalcaselle sind geneigt, es für eine Arbeit des *Gerino da Pistoja* zu halten, welcher eine ältere Composition der Schule wiederholt hätte.]

zwei Jahre älter ist die schöne Anbetung der Könige aus S. Agostino, in der Pinakothek Nr. 8; von 1512 ein Altargemälde in S. Francesco a de' Zoccolanti zu Matelica bei Fabriano.] — Sie sind in einzelnen guten b Arbeiten origineller und aufrichtiger als der Meister in seinen spätern Durchschnittsleistungen, meist aber ziemlich schwach, und als die letzten von ihnen das Stylprincip der römischen Schule mit ihrer mangelhaften Formenbildung vereinigen wollten, fielen sie in klägliche Manier.

[*Giannicolò Manni*, Hauptbild: die Bekehrung Thomä in S. Tommaso zu Perugia; der zweite Saal des Cambio aus seiner spätern c Zeit mit sienesischen Einflüssen. Mehrere vortreffliche einzelne Heilige an einem Pfeiler des Domes. — *Tiberio d'Assissi* malte einen d Freskencyklus aus dem Leben d. h. Franciscus in der Cap. della Rosa von S. M. degli Angeli unterhalb Assisi. — Unter Perugino's eigent- e lichen Schülern verdient *Sinibaldo Ibi* Erwähnung (Gubbio, Haupt- f kirche; Rom, S. Francesco Romana). — Die *Alfani* müssen eher Nach- g ahmer Rafaels als Schüler Perugino's heissen. Der Vater *Domenico di Paris A.* (1483 bis nach 1536) erhielt von Rafael den Carton für eine Madonna mit Heiligen von 1518, (Pinakothek Nr. 59) und ver- h räth dessen übermächtigen Einfluss in allen Arbeiten; sein Sohn *Orazio* (1510—83) ist vollends von den verschiedensten Vorbildern abhängig. — *Adone Doni* (1540—83) zeigt in der Anbetung der Könige in S. Pietro (5. Pfeiler links) allerlei fremde Einflüsse neben perugi- i nischen Anklängen. — Ein Abendmahl von 1573 in der Unterkirche k zu Assisi, ebendaselbst die manierirten Fresken der Cap. S. Stefano, Altarbild in Gubbio, Dom. — *Gerino da Pistoja* ist ein befangener l Nachahmer des Perugino. — Mr.]

Wir kehren noch einmal nach Bologna zurück, um des *Francesco Francia* (geb. um 1450, st. 1517) willen, dessen Empfindungsweise wesentlich mit derjenigen des Perugino verwandt oder geradezu von derselben angeregt ist. In der Malerei ursprünglich Schüler des Zoppo di Squarcione (S. 816, b), hatte er bis tief in sein Mannesalter vorzugsweise der Goldschmiedekunst obgelegen, auch wohl Baurisse entworfen (S. 206, d). Dann möchte er zwischen 1480 und 90, am ehesten in Florenz, Perugino kennen gelernt haben, in der besten Zeit des

Letztern, vielleicht als derselbe jenes Fresco in S. M. M. de' Pazzi (S. 842, c) malte. (Wohlbemerkt, lauter Hypothesen.) Und so ist denn auch eins seiner frühesten bekannten Bilder, die thronende Madonna mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel, vom a Jahre 1494 [die Jahreszahl ist in 1490 gefälscht] (Pinacoteca von Bologna, Nr. 78) das am meisten perugineske von allen seinen Werken; herrlich gemalt und von derjenigen Innigkeit des zum Theil ekstatischen Ausdruckes, welche dem Pietro selber nur in seiner besten mittlern Zeit eigen ist. Auch eine Verkündigung mit zwei Heiligen (ebenda Nr. 79, von 1500) gehört wohl in diese Epoche. (Die thronende Madonna zwischen zwei Hallen mit vier Heiligen, sowie die Anbetung des Kindes mit Heiligen und Donatoren, ebenda, Nr. 80 u. 81, [das letztere von 1499] sind nicht mehr im ursprünglichen Zustand.) Auch später noch scheint er beständig auf Perugino hingeblickt zu haben.

Durch seine Verbindung mit Lorenzo Costa aber (S. 818) kam ein merkwürdig gemischter Styl zum Vorschein, welchen sich auch seine Schüler, darunter *Giulio*, sein Vetter, und *Giacomo*, sein Sohn, sowie *Amico Aspertini*, aneigneten. Der gesunde, bisweilen selbst derbe Realismus, welchen hauptsächlich Costa vertrat und welcher auch in Francia selber von Hause aus vorhanden war, steht in einem beständigen Conflict mit der umbrischen Sentimentalität. Diese, auf kräftige, herbere Bildungen übergetragen, nimmt jenen wunderlichen Ausdruck des „Gekränktseins" an. Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen nunmehr dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen, dass er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen. Doch geht Francia nicht bis in das verhimmelte Schmachten hinauf. Ueberhaupt bleibt in ihm viel mehr Frisches, selbst Ritterliches als in dem spätern Perugino; er zeichnete sorgsamer und stellte nicht blos seine Figuren freier und weniger conventionell, sondern wusste sie auch lebendig zu gruppiren, obwohl sein Liniengefühl ziemlich unentwickelt blieb. Die Gewandung ist vollends bei ihm fast immer lebendig und für jede Gestalt neu empfunden. Als alter Ostlombarde hat er Freude nicht an dem bloss ornamentalen Reichthum, sondern an der reellen Erscheinung und Modellirung der Trachten, Rüstungen, Ornate etc. Er konnte und wollte in diesen Dingen nicht mehr hinter Mantegna zurückgehen. Freilich ist die Erzählung, das Geschehen überhaupt, nicht seine starke Seite.

Sein allerschönstes Werk in Bologna ist wohl das Altarblatt in a der Cap. Bentivoglio zu S. Giacomo maggiore. Von den Engeln, welche die Madonna umgeben, sind die ihr nächsten höchst liebenswürdig, unter den Heiligen aber ist der S. Sebastian eine der vollkommensten Gestalten des XV. Jahrh. — Andere bedeutende Bilder: Die thronende Madonna mit Heiligen in S. Martino (erste Cap. links), b wobei die Landschaft ganz nach ferraresischer (und zwar nach Costa's) Art angebracht und behandelt ist. — Das Altarbild in der grossen Cap. links in SS. Vitale ed Agricola, köstliche musicirende und c schwebende Engel um ein altes Madonnenbild; (die Fresken rechts von *Giacomo Francia*, links von *Bagnacavallo*, aus beträchtlich späterer Zeit, doch besonders die Visitation des Letztern noch fast ganz schlicht und gut; in der Maria eine grosse und rührende Bewegung). — [Die Bilder aus der Annunziata vom Jahr 1500: eine Verkündigung d mit vier Heiligen, eine Madonna mit den h. Paulus, Franciscus und dem knieenden Täufer, und ein Crucifix mit Heiligen sind neuerlich in die Pinakothek versetzt worden. — Fr.]

Die Fresken in S. Cecilia [1]), ein Werk der ganzen Schule, darf e man nicht mit allzufrischen florentinischen Eindrücken vergleichen; was Erzählendes daran ist, giebt sich als Anleihe von dort zu erkennen, und zwar als eine ziemlich befangene. Allein soweit hier Francia's eigener Entwurf zu reichen scheint, sind es edle, lebensvolle Gestalten; in seinen eigenen beiden Bildern gilt dies auch von den Köpfen und von der ganzen Behandlung. Aber warum wendet sich Caecilia so vornehm verschämt ab, während Valerian ihr den Ring ansteckt? Die Hand streckt sie ja doch aus! — (Costa's landschaftliche Gründe, vgl. Seite 819, a.)

Von Francesco's Werken ausserhalb von Bologna könnte der bezeichnete S. Stephanus (?) im Pal. Borghese zu Rom (wo auch zwei f Madonnen) ein ganz frühes Bild sein; — die thronende Madonna mit vier Heiligen in der Galerie von Parma hat auffällig symmetrische g

---

[1]) Ihre Vertheilung ist nach den Urhebern folgende:

Altarraum:

Fr. Francia.	*Fr. Francia.*
Lor. Costa.	*Lor. Costa.*
Giac. Francia (?).	*Giac. Francia.*
Chiodarolo.	*Am. Aspertini.*
Am. Aspertini.	*Am. Aspertini.*

Kopfstellungen, die Kreuzabnahme ebenda, eines der frühesten Bei-
a spiele für den Effect eines abendlichen Himmels; in der Galerie von Modena eine treffliche grosse Verkündigung, früh. — Von dem be-
b rühmten Bilde zu München (Maria im Rosenhag) eine Copie in der
c Pinakothek zu Bologna. — Eine spätere Annunziata in der Brera. —
d Die Grablegung in der Turiner Galerie, ich weiss nicht wie bezeugt, sieht einem der bessern Mailänder ähnlich.

Giacomo Francia's Hauptwerk, freilich in der Auffassung nicht von seinem Vater, sondern von den Venetianern inspirirt und daher
e frei von Sentimentalität, ist die prächtige im Freien sitzende Madonna mit S. Franciscus S. Bernardin, S. Sebastian und S. Mauritius, dat. 1526, in der Pinak. zu Bologna. Was sonst dort und anderswo von ihm vorhanden ist, zeigt eine bald reinere, bald gemischtere Reproduction
f der Gedanken seines Vaters. Eins der frühsten Bilder: die Anbetung des Kindes, in S. Cristina, erster Altar, rechts. [Zu den Hauptwerken
g gehört mit die Anbetung der Hirten von 1519 in S. Giovanni zu Parma,
h 2. Cap. r. — Ein schönes Männerbildniss in der Galerie Pitti, Florenz,
i Nr. 195. Spätere Bilder, deren eines von 1544, in der Brera.]

Zeitweise wurde die Werkstatt eine Halbfigurenfabrik und die Veräusserlichung und Gedankenlosigkeit ging so weit, als in den schlimmsten Augenblicken bei Perugino. Das ennuyirte, mürrische Wesen verräth besonders die Madonnen dieser Art von Weitem.

k *Amico Aspertini* ging in seinem frühsten Bilde (er nennt es sein Tirocinium), das um 1495 gemalt sein möchte, ganz auf die am meisten perugineske Stimmung des Francia ein. Es ist eine grosse Anbetung des Kindes durch Madonna, Donatoren und Heilige, in der Pinak. zu
l Bologna. Die Fresken einer Cap. links in S. Frediano zu Lucca (Geschichten des Christusbildes „Volto santo" etc.), zierlich und genau ausgeführt, mit einzelnem reizendem Detail, verrathen dann Eindrücke aller Art, wie sie der nie recht durchgebildete und selbständige Phantast unterweges in sich aufnahm. — Als er einmal für Gior-
m gione begeistert sein mochte, malte er das Bild in S. Martino zu Bologna (fünfter Altar, rechts), Madonna mit den heil. Bischöfen S. Martin und S. Nicolaus nebst den von diesem geretteten drei Mäd-
n chen. — Von seinem Bruder *Guido A.* eine gute, wesentlich ferraresische Anbetung der Könige, in der Pinak. zu Bologna, Nr. 9. [Auch *Giulio Francia*, wahrscheinlich Bruder des Giacomo, ein *Jacobus de*
o *Boateriis*, (Pitti, Nr. 362) und der vorhin (S. 851, Anm. 1) erwähnte

Giov. Maria Chiodarolo (Pinakothek zu Bologna, Nr. 60) gehören zu a den Nachfolgern des Francia — Mr.]

In **Neapel** waren unter dem letzten Anjou (René) und unter Alfons von Aragonien Bilder der flandrischen Schule (s. unten) zu einem solchen Ansehen gelangt, dass sich mehrere einheimische Maler unmittelbar an denselben bildeten. So *Simone Papa* d. ä., dessen Gemälde vom Erzengel Michael (Museum von Neapel) wenigstens be- b weist, wie gerne er die van Eyck hätte erreichen mögen. [Flandrischer Richtung angehörend sind ferner in S. Domenico maggiore: 6. Capelle c rechts oder del Crocefisso, die Kreuztragung; neben dem Altar ebendaselbst eine Kreuzabnahme, und in der 1. Cap. links vom Eingang eine sehr verbräunte Anbetung der Könige. — In S. Pietro Martire d die vortrefflich colorirte Tafel des h. Vincenz Ferrer, von kleinen Darstellungen seiner Legenden umgeben; in der Unterkirche S. Severino am Hauptaltar: oben die Madonna, unten der h. Severin zwischen je vier Heiligen. — Fr.]

In diese Zeit fällt das Auftreten desjenigen Künstlers, welchen die Neapolitaner als den Vater ihrer Malerei zu feiern pflegen; des *Zingaro* (eigentlich *Antonio Solario*), [welchem aber die völlig unkritische neapolitanische Kunstgeschichte nebst einer romanhaften Biographie Werke des verschiedensten Ursprungs, auch einige der obengenannten, andichtet, und von welchem kein einziges beglaubigtes Bild existirt. Thatsächlich zeigt sich nur, dass neben dem flandrischen Einfluss auch die Schule von Umbrien in Neapel Aufnahme fand; von einem selbständigen Zug der neapolitanischen Kunst kann nicht die Rede sein. — Fr.] — Die meiste Beachtung unter den Zingaro zugeschriebenen Werken verdienen die 20 Fresken eines der Klosterhöfe bei S. **Severino** (S. 193, d. Bestes Licht: Vormittags). Ein e vorzügliches Werk vom Ende des XV. Jahrh., welches sogar eine Bekanntschaft mit damaligen florentinischen und umbrischen Arbeiten voraussetzt. (Auch die Trachten passen erst in diese Zeit.) Das Leben des heil. Benedict ist wohl nie trefflicher dargestellt worden, wenn nicht etwa Signorelli's Fresken in Monteoliveto (Toscana) in Abrechnung zu bringen sind. Der Typus des hier abgebildeten Men-

schengeschlechtes steht zwar unter dem florentinischen, und hat in Nase, Blick und Lippen etwas Stumpfes, selbst Zweideutiges. Aber eine Fülle von lebendig und bedeutend dargestellten Bildnissfiguren hebt diess auf; schön und würdig bewegen sich die Gestalten auf einem mittlern Plan, hinter welchem der bauliche oder landschaftliche Grund leicht und wohlthuend emporsteigt. Der Meister kannte z. B. so gut wie Giorgione die reizende Wirkung schlanker, dünnbelaubter Stämme, welche sich vor und neben steilen Felsmassen u. dgl. hinaufziehen; überhaupt ist hier die Landschaft mit vollem Bewusstsein als Stätte bedeutender Ereignisse behandelt, ohne die flandrische Phantasterei und Ueberfüllung. Nirgends bemerkt man ein Versinken in das Barocke oder ins Flaue; ein gleichmässiger edler Styl belebt Alles [1]). — Der stille Hof, mit der noch in ihren Trümmern herrlichen Riesenplatane, eine Oase mitten im Gewühl Neapels, erhöht noch den Eindruck. [Leider in neuester Zeit übel restaurirt.] [Diesem Werke dürften zunächst stehen die „Zingaro“ benannte grosse Madonna mit a Heiligen im Museum (Saal XXV. b 5, Nr. 6), ein verhältnissmässig geistloses Werk; und die *Silvestro de' Buoni* genannte Himmelfahrt b Christi mit Seitenheiligen, in der Kirche Monte-Oliveto, Cap. Piccolomini links vom Portal. — Fr.]

Ebenfalls weder durch Documente noch durch Signaturen beglaubigt sind die beiden *Donzelli*, deren schwankende, obwohl anc sprechende Eigenthümlichkeit man in einigen Bildern des Museums (Saal XXV, b 5) verfolgen kann. — [Ihnen werden die Wandgemälde d im Ex-Refectorium von S. Maria Nuova zugeschrieben: an der Nord-Ost-Wand die Anbetung der Könige und Krönung Mariä, in welcher Crowe und Cavalcaselle die Hand eines umbrischen Meisters, wie *Francesco da Tolentino* erblicken; an der Südwest-Wand die Kreuztragung in lebensgrossen Figuren. Nach Schulz von *Vincenzo Anemolo*.] — Dem *Silvestro de' Buoni* gehören ferner angeblich: in e S. Restituta beim Dom: Madonna mit 2 Heiligen; — Anderes im Muf seum; — in seiner Art: Dom von Capua, in einer Cap. rechts: Mad. g mit 2 Heiligen; — Cathedrale von Fondi, in einer Cap. rechts: ähnliches Bild; — u. s. w.) Wir würden diesen Maler und seinen Schüler *Antonio d'Amato* (Bild in S. Severino) nicht nennen, wenn nicht neben

[1]) Ein anderes Leben des S. Benedict im obern Stockwerk jener ionischen Doppel- * halle (S. 177, d) bei der Badia in Florenz, ist mir immer wie eine Vorübung desselben Malers vorgekommen.

den Werken der spätern neapolitanischen Schule das Auge gerade solchen Bildern so dankbar entgegenkäme, in welchen mit einfachen Mitteln nach der Darstellung des Höhern gestrebt worden ist[1]). — — [Der in Rom, u. A. im Conservatorenpalast, und im Neapolitanischen, hauptsächlich Ascoli, vorkommende *Cola dell' Amatrice*, ein ebenfalls von der flandrischen Schule beeinflusster geringer Meister. — Mr.]



Welchen Eindruck können neben diesen Schöpfungen eines gewaltig aufgeblühten Kunstvermögens die altniederländischen und altdeutschen Gemälde hervorbringen? — Man würde sehr irren, wenn man glaubte, das Italien des XV. und XVI. Jahrh. hätte sie missachtet; schon die verhältnissmässig bedeutende Anzahl, in welcher sie durch die italienischen Galerien und Kirchen verbreitet sind, beweist das Gegentheil. Mag es hie und da blosse Luxussache gewesen sein, nordische Bilder zu besitzen — immerhin müssen die damaligen Italiener in der nordischen Kunst etwas Eigenthümliches anerkannt und werthgeschätzt haben.

Die altflandrische Schule der Brüder *Hubert* und *Jan van Eyck* hatte die Richtung des XV. Jahrh., den Realismus, reichlich um ein Jahrzehnt früher bethätigt als Masaccio. Schon bei Lebzeiten der beiden Brüder scheinen einige jener Bilder nach Neapel gelangt zu sein, welche dann auf die dortige Schule einen so grossen Einfluss ausübten[2]).

In der Folge war es dann zunächst die sog. Technik, die den altflandrischen Bildern einen besondern Werth gab, d. h. jener tiefe

[1]) Die schöne Anbetung der Hirten in S. Giovanni maggiore, 1. Cap. r., könnte etwa von einem neapolitanischen Nachfolger Lionardo's sein. *

[2]) [Der heil. Hieronymus mit dem Löwen in seiner höchst wirklichkeitsgemäss dargestellten Studirstube (Museum von Neapel), Sala di Raffaelle, Nr. 31, kann jedoch auf den Namen *Hubert van Eyck* keinen Anspruch machen. Die wie nirgends auf echten Eyck'schen Bildern durchweg zerrissene und zersprungene Farbe, der halb heraldische Löwe, die gestrichelten Schriftzeilen, vor allem aber die durchaus nicht meisterhafte Ausführung müssen gegenüber allen Autoritäten von dieser Benennung abhalten, und wir dürfen das Bild einem der Neapolitaner unter flandrischem Einfluss zuschreiben. — Fr. — Die Anbetung der Könige in der Kirche des Castello nuovo, im Chor links, galt früher auch als Werk des *Jan v. Eyck*, es ist ein sehr schwaches, trübes Product, ** mit Anklängen an Rafael, Leonardo und Niederländer, bei welchem von einem Meister † überhaupt nicht die Rede sein kann. — Mr.]

Lichtglanz der Farben, welcher selbst die prosaisch aufgefassten Charaktere und Hergänge mit einem poetisch ergreifenden Zauber umhüllt. Sobald als möglich lernte man den Niederländern das Verfahren ab. Das neue Bindemittel, das Oel (und der nicht minder wesentliche Firniss) war dabei lange nicht die Hauptsache; viel höhere Fragen des Colorites (der Harmonie und der Contraste) mögen bei diesem Anlass ganz im Stillen erledigt worden sein.

Ferner imponirte die delicate Vollendung, welche aus jedem guten flandrischen Bild ein vollkommenes Juwel macht. Endlich gab die flandrische Behandlung der Landschaft und der in Linien- und Luftperspective (verhältnissmässig) so vorzüglich wahren Architekturen der italienischen Malerei einen geradezu entscheidenden Anstoss.

Für die Auffassung im Grossen gewährten die Niederländer den Italienern nichts, was diese nicht aus eigenen Kräften schon gehabt hätten, wenn auch in anderer Weise. Doch empfand man in den Andachtsbildern der Erstern gar wohl den gleichmässigern, durch kein (über den Gegenstand indifferentes) Schönheitsstreben beirrten Ernst. Zur Zeit Michelangelo's galten die niederländischen Bilder für „frömmer" als die italienischen.

Die nächsten und die mittelbaren Schüler der van Eyck sind in Italien zum Theil vorzüglich vertreten. [1])

Von *Justus von Gent* das Hauptwerk aus S. Agata jetzt unter
a Nr. 46 der städt. Galerie zu Urbino, die Einsetzung des Abendmahls, 1474. [Unter den Zuschauern die angeblichen Portraits des Herzogs Federico da Montefeltre mit Frau und Söhnen und der Gesandte des Schah von Persien, von vorzüglicher Ausführung. — Fr.] (Der *Justus*
b *de Allemagna*, welcher 1451 im Kreuzgang von S. Maria di Castello zu Genua, nächst der Kirche, eine grosse Verkündigung in Fresco malte, ist ein anderer, wahrscheinlich oberdeutscher Meister jener Zeit, wie bes. die liebliche, reich-blonde Madonna zeigt. Die Rundbilder mit Propheten und Sibyllen am Gewölbe scheinen von einer härtern, ebenfalls deutschen Hand herzurühren.)

[1]) [Von den Taufen, welche sich die altniederländischen und altdeutschen Bilder noch in italienischen Galerien gefallen lassen müssen, und wobei Alberto Duro, Olbeno, Luca d'Ollanda blosse Collectivnamen sind, wird im Nachfolgenden überall abgesehen und wolle der Leser die hier nicht erwähnten Bilder jener Meister im Princip als unächt betrachten.]

Das bedeutendste Werk des *Hugo van der Goes* ist in S. Maria Nuova zu Florenz an verschiedenen Stellen vertheilt vorhanden: eine a grosse Anbetung des Kindes durch Hirten und Engel; auf den Flügelbildern der Donator mit seinen Söhnen und zwei Schutzheiligen; seine Gemahlin mit einer Tochter und zwei weiblichen Heiligen. Maria und die Engel zeigen Hugo's bekümmerten und doch nicht reizlosen Typus, die Seitenbilder aber die ganze ergreifende flandrische Individualistik. Hier und an ähnlichen Bildern mögen die alten Florentiner die Porträtkunst gelernt haben. — In den Uffizien das herrliche kleine Bild einer b thronenden Madonna mit 2 Engeln, unter einem prächtig verzierten Renaissancebogen, Nr. 703. Keine damalige italienische Schule verfolgte gerade diese Intention, keine hätte ein so leuchtend schönes und zartes Tafelbild geliefert. [Jedenfalls *Memling;* von *H. v. Goes* dagegen entschieden die beiden Bilder Nr. 769 und 778; auch die beiden Portraits, Nr. 749, sind des Meisters würdig. — Mr.] Nahe steht dem H. v. d. Goes der Maler eines köstlichen kleinen Bildes vom Tode der Maria in der Galerie Sciarra zu Rom, wenn dasselbe nicht c von ihm selbst ist. Die verkommenen und verdriesslichen Züge der meisten Anwesenden gehen freilich schon über die Grenze hinaus, welche auch ein Castagno und Verrocchio nicht überschritten. [Das ausgezeichnete Urbild dieser Composition in der National-Galerie zu London, dem Martin Schoen zugeschrieben. — Mr. — Nach Waagen einem Meister von Calcar angehörend.]

„In der Art des *Rogier van der Weyden*" [des Meisters selbst würdig! — Mr.] — so muss ich eine Kreuzabnahme bezeichnen, welche d seit einigen Jahren in der Galerie Doria zu Rom aufgestellt ist. Hier erscheint die nordische Kunst im Nachtheil — nicht durch den bis nahe an die Grimasse gesteigerten Schmerzensausdruck, denn z. B. Guido Mazzoni (S. 634) geht viel weiter und fügt noch die pathetischen Gesten hinzu — wohl aber durch die unschöne Anordnung, die ihr so oft eigen ist, wenn sie die Symmetrie verlässt, und durch die mangelhafte Bildung des zugleich so sorgsam ausgeführten Leichnams. Auch eine andere Grablegung, in den Uffizien, Nr. 795, dem *Rogier van der* e *Weyden* zugeschrieben, regt zu der Frage an, wie es möglich gewesen, dass die alten Niederländer der Wirklichkeit das Einzelne mit so scharfem Auge absehen, mit so sicherer und unermüdlicher Hand nachmalen, und dabei das Leben des Ganzen, das Geschehen so verkennen konnten. Die Freude des Florentiners an den Motiven der

a beseelten Bewegung fehlte ihnen fast ganz. (Noch eine Grablegung, nach *Rogier van der Weyden*, im Museum von Neapel.)[1]).

b Von *Hans Memling* besitzt die Galerie zu Turin ein Hauptwerk, von grösster Bedeutung, welches Alles aufwiegt, was von ähnlichen Bildern in Italien vorhanden ist: Die sieben Schmerzen der Maria auf einer Tafel vereinigt, das Gegenstück zu den sieben Freuden der Maria c in der Münchner Pinakothek. — Eine gute alte Nachahmung nach dem berühmten heil. Christoph (zu München) in der Galerie von Modena. Ebendaselbst von einem Maler, der zwischen Memling und Messys in der Mitte stehen mag: Maria und S. Anna im Freien, dem Kind Früchte reichend. [Erst durch neuere Forschung ist ein anderer sehr bedeutender Meister der Eyck'schen Schule, *Gerard David von Brügge*, als Urheber einer vorzüglichen ²/₃ lebensgrossen Madonna zwischen d S. Hieronymus und einem h. Bischof (?) im Conferenzsaal des städt. Palastes (ehemals Doria Tursi) zu Genua erkannt worden. In demselben Saal befinden sich: ein Crucifix mit Maria und Johannes von einem vortrefflichen alten Niederländer, von schönen bestimmten Charakteren. Zwei andere altdeutsche Bilder daselbst sind spät und unbedeutend. — Mr.]

e In der Galerie zu Turin eine grosse flandrische Anbetung der Könige vom Ende des XV. Jahrhunderts; [in der Art des *Hier. Bosch*. — Mr.]

Einem alten Holländer des XV. Jahrh. könnte in der Akademie f zu Pisa das Bild der heil. Catharina mit einer Stadtansicht angehören.

Von Deutschen des XV. Jahrh. ist in Italien wenig vorhanden. Ihre Werke boten gerade das was man an den Flandrern am meisten bewunderte, nur unvollkommen, nur aus zweiter Hand dar, nämlich die feine, prächtige Vollendung, die Farbengluth, das Welt- g bild im Kleinen. Doch giebt es im Museum von Neapel mehrere (jetzt getrennte) Flügelbilder, u. a. Anbetungen der Könige, deren eine von *Michel Wohlgemuth* herrührt. Es ist etwas Rührendes um diese blonden, haltungslosen Gesellen in ihrem königlichen Putz, wenn man sich dabei an das entschiedene Wollen und Können der gleichzeitigen Italiener erinnert. Eine besondere Andacht sind wir aber der deutschen Schule des XV. Jahrh. doch nicht schuldig. Sie verharrte bei ihren Mängeln mit einer Seelenruhe, die nicht ganz ehrlich gewesen sein kann. Da es ihr zu unbequem war, das Geistige im Leiblichen,

[1]) [Bekanntlich ist die Benennung dieser und ähnlicher Bilder als *Rogier van der Weyden der jüngere* durch urkundliche Beweise unmöglich geworden.]

die Seelenäusserung in der Körperbewegung darstellen zu lernen, so ergab sich ein grosser Ueberschuss an unverwendbarer Phantasie, die sich dann auf das Verzwickte und Verwunderliche warf. Man sieht z. B. in den Uffizien eine Auferweckung des Lazarus mit Seitenbildern und (bessern) Aussenbildern, datirt 1461, von einem *Nicol. Frumenti*, in welchem irgend ein Meister *Korn* aus der Umgebung der Colmarer Schule zu vermuthen ist. Wer gab nun diesem (gar nicht ungeschickten) Maler das Recht zu seinen abscheulichen Grimassen? Die Lebenszeit Dürers und Holbeins, die den festen und grossen Willen zu Gunsten der Wahrheit hatten, ging dann besserntheils mit dem Kampf gegen solche und ähnliche Manieren dahin. a

Es ist Zeit zu diesen grossen Meistern vom Anfang des XVI. Jahrh. überzugehen. Italien besitzt auch aus dieser Zeit der nordischen Kunst beträchtliche Schätze.

Zunächst ein Capitalwerk von einem der bedeutendsten niederländischen Meister um 1500. In S. Donato zu Genua (zu Anfang des linken Seitenschiffes): reiche Anbetung der Könige, auf den Seitenflügeln S. Stephan mit einem Donator und S. Magdalena, mit landschaftlichem Hintergrund in der Art Patenier's. [Wahrscheinlich von *Bernhard von Orley*, mit deutlichem Anklang an *Mabuse*. Mr.] Hier löst sich die Strenge der alten Niederländer in eine milde Anmuth der Züge und der Bewegung auf; die Köpfe, wie von einem Bann erlöst, blass mit dem Lächeln der Genesung; die Farben, befreit von dem Crystallglanz der Frühern, ergehen sich in sanften Uebergängen und Spiegelungen, die Liebe zum glänzenden Detail aber sucht sich ihre neuen Probleme z. B. in einzelnen höchst vollendeten Stoffbezeichnungen wie die Jaspissäulen, der Goldschmuck u. s. w. [Das Doppelportät in der Malersammlung der Uffizien, bez. 1520, welches dort als das des *Quintin Metsys* und seiner Frau gilt, möchte um der röthlichen Fleischtöne willen eher in die Schule des *Meisters vom Tode der Maria* zu stellen sein.] Das Porträt eines Cardinals im Pal. Corsini zu Rom, VI. Saal Nr. 43, (Albrecht von Brandenburg?) ist ein vortreffliches Werk ähnlicher Richtung. Ebenso die höchst vollendete Auffindung einer Reliquie in der Gallerie zu Turin. b c d e

Von den Genrebildern des Qu. Metsys und seiner Schule, welche am ehesten als Antwerpener Comptoirscherze zu bezeichnen sein möchten, finden sich in Italien mehrere. (U. a. im Pal. Doria zu Rom zwei Geizhälse mit zwei Zuschauern.) f

Von der damaligen niederländischen Landschaftsmalerei giebt ein schönes Bild im Pal. Pallavicini (Str. Carlo Felice) zu Genua einen Begriff; es ist die Ruhe auf der Flucht in einer jener heimlichen Waldlandschaften, welche uns eine der schönsten poetischen Seiten der damaligen nordischen Kunst offenbaren. (Nicht wohl von *Patenier.*) — Von *Herri de Bles* ist nichts in dieser Richtung Bezeichnendes zu nennen; sein Thurmbau von Babel (Akad. von Venedig) ist um der Figuren willen gemalt; in seiner Pietà (S. Pietro in Modena, 2. Alt. r.) scheint gerade die Landschaft halb ferraresisch behandelt.

Dem *Lucas von Leyden*, der als „Luca d'Olanda“ ein Gattungsbegriff für die italienischen Custoden geworden ist [1]), [kann nicht ein einziges der zahlreichen auf ihn getauften Bilder mit Sicherheit zugeschrieben werden, und wir müssen auf die Benennung derselben, als ausserhalb der Aufgabe dieses Buches liegend, verzichten. — Zu den besseren gehört das Ecce homo in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, welches die harte Hand des *H. Hemessen* zeigt. — Mr.]

Vom ältesten *Breughel* besitzt das Museum von Neapel u. a. zwei Temperabilder auf Leinwand; das eine, mit der Allegorie des von der „Welt“ betrogenen Büssers, ist bezeichnet und von 1565 datirt; das andere stellt das Gleichniss von den Blinden dar. [Von *Hieronymus Bosch* eine Versuchung des h. Antonius (unter dem Namen Cranach) im Palazzo Colonna zu Rom. — Mr.] — Von denjenigen niederländischen Zeitgenossen Breughels, welche zur italienischen Weise übergegangen waren, findet sich in Italien wenig Nennenswerthes oder es trägt die italienischen Namen der zu Grunde liegenden Originale. Mehrere der betreffenden Niederländer haben Copien und Pasticcio's nach Lionardo und Rafael geliefert, die man damals und später täuschend fand.

Eine ziemlich grosse Kategorie machen diejenigen Bilder aus, welche ich in Ermangelung näherer Specialkenntniss als niederländisch-niederrheinische bezeichnen muss. Es ist derjenige, meist an die Behandlung des Quintin Metsys erinnernde Styl, welcher in den Jahren 1510—1530 in verschiedenen Nuancen von Flandern bis nach Westfalen herrschte. [Es gehören in diese Gruppe etwa die Meister *Jan Mabuse (Malbodius), Bernhard von Orley, Joach. Pa-*

[1]) [S. oben S. 856 Anm. 1. — Das Lächerlichste enthält der Catalog von Turin von 1857: Krönung Heinrichs IV. von Frankreich von Lucas Damez aus Holland, geb. 1494, † 1533! — Mr.].

tenier, [*H. met de Bles (Civetta)*, *Jan Mostaert*, *H. Hemessen*, *Jan Schoreel*, *Michel Coxcie*, *Lambert Lombard*, *Victor* und *Heinrich Dünwege* aus Dortmund und vor Allem der anonyme *Meister vom Tode der Maria*, dessen Hauptwerk, die Anbetung der Könige in der Dresdner Gallerie aus der Umgebung von Genua stammt, woselbst noch mancherlei Bilder dieser Schule sich vorfinden.] Das schönste und reichste dieser Gemälde, im Museum von Neapel, Sala di Raffaello Nr. 28, ist eine grosse Anbetung des Kindes mit Donatoren, Heiligen, Mönchen, Nonnen und einer Anzahl von Putten, unter prächtigen Renaissanceruinen mit reichem Durchblick, bez. 1512. (Das angebliche Monogramm AD ist darauf nicht zu finden, an Dürer nicht zu denken; die Behandlung der schwarz contourirten Köpfe ganz eigenthümlich und mit keinem bekannten Meister stimmend.[1]) Dasselbe Museum enthält in demselben Saal, Nr. 25 und 26, zwei Altarwerke und noch mehrere kleinere und ebenfalls werthvolle Bilder dieser Gattung. In der Brera zu Mailand, Nr. 243, eine dreitheiliges Bild (Geburt, Anbetung der Könige, und Ruhe auf der Flucht).

a

b
c

Endlich die deutschen Meister der Blüthezeit. Auch sie müssen schon hier erwähnt werden, weil sie in der Entwicklung nur mit den grossen Italienern des XV. Jahrhunderts parallel gehen.

Von *Albrecht Dürer* bleibt selbst nach Abzug aller falschen Taufen auf „Alberto Duro“ noch eine ganze Reihe echter Bilder übrig. Dieselbe beginnt mit dem bewundernswürdigen Porträt seines Vaters in den Uffizien von 1490, Nr. 768, [während sein eigenes phantastisch costumirtes Porträt (ebenda, 1498), nur eine Copie des vorzüglichen Originals in Madrid ist. Mr.] Dann folgt ein Meisterbild seiner mittlern Zeit, die Anbetung der Könige (Tribuna ebenda, 1504) und eine vortreffliche, grün ausgeführte, weiss aufgehöhte Zeichnung der Kreuzigung (1505, ebenda, im vierten Zimmer von der Tribuna rechts, mit einem von *Breughel* bemalten Deckel verschlossen). [In der Gallerie Borghese, Saal XII. Nr. 37, ein schönes Männerporträt von 1505, nach Waagen's Vermuthung das Bildniss Pirkheimers.] — Ein Denkmal seines Aufenthaltes in Venedig, 1506, ist der Christus unter den Schriftgelehrten, ein stellenweise wahrhaft venezianisches, zum Theil aber auch ganz barockes Halbfigurenbild, im Pal Barberini zu Rom. (Beiläufig: man suche unter den 1502—1511 von *Carpaccio* ausge-

d

e

f

g

[1]) [Nach Waagen von einem Westphalen, den *Victor* und *Heinrich Dünwege* verwandt.]

führten Malereien in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni zu Venedig das Bild des heil. Hieronymus im Studirzimmer, und vergleiche es mit Dürer's berühmtem Stich vom Jahr 1514, um zu sehen, wie vielleicht das Befangene zum Unvergänglichen angeregt hat.)
a [Cavaliere Santangelo zu Neapel besass 1861 ein ganz kleines Bildchen von 1508: eine Kranzbinderin im Fenster. — Ein vortreffliches kleines
b Ecce homo, Brustbild von 1514 in Casa Trivulzi zu Mailand. — Mr.]
c Aus der spätern Zeit sind die beiden Apostelköpfe der Uffizien (1516, in Tempera), welche zwar Dürers ganze Energie, aber noch nicht den hohen Schwung bekunden, der seinem letzten Werke, dem Vierapostelbilde in München, vorbehalten war. Die lebensgrossen Bilder
d von Adam und Eva (Pal. Pitti), welche um dieselbe Zeit gemalt sein können, wenn sie wirklich von Dürer sind, zeigen als Acte eine wenigstens nicht unschöne Bildung. [Gewiss die Originale, nach denen die
e Bilder in Madrid und Mainz copirt sind. — Mr.] Sein spätestes in Italien vorhandenes Werk, die Madonna vom Jahr 1526 in den Uffizien, Nr. 851, ist schon vom Geiste der eindringenden Reformation berührt, ohne Glorie und Schmuck, herb, häuslich.

Diese Werke hängen zum Theil in denselben Sälen, welche Rafael, Tizian und Correggio beherbergen. Soll man ihnen durchaus nur auf historischem Wege gerecht werden, sie gleichsam nur „entschuldigen" können? Jedenfalls würde Dürer, Arbeit gegen Arbeit gehalten, neben Rafael kaum verlieren; die wenn auch nur relative Belebung und Befreiung, welche die deutsche Kunst (allerdings zu spät!) ihm verdankte, war ein Unermessliches, das ohne die lebenslange Anstrengung eines grossen Geistes gar nicht erreicht worden wäre. Aber auch nach einem absoluten Maasstab gemessen behalten diese Gemälde einen hohen Werth. Die Formen, ohne alle Idealität, aber auch ohne abstracte Leere, entsprechen — namentlich in den Bildern wo die Phantasterei der Jugend überwunden ist — im vollkommensten Grade Dem, was Er damit ausdrücken wollte; sie sind das angemessenste Gewand für s e i n e Art von Idealismus. Alles selbst erworben! ein Mensch und ein Styl, die jeden Augenblick identisch sind! Wie viele im XVI. Jahrh. können sich dessen rühmen? Wie haben sie einander, ganze Schulen entlang, die Empfindungs- und Ausdrucksweise nachgebetet!

f Von Dürers Schülern ist *Hans Schäuffelin* in den Uffizien durch 8 Bilder mit der Legende des Petrus und Paulus vertreten, welche

zu seinen besten Arbeiten gehören. Die Schüler warfen sich wieder in das Phantastische, dessen sich Dürer mit grosser Anstrengung allmälig entledigt hatte. Bei *Albrecht Altdorfer,* welchem zwei artige Bilder der Akademie von Siena gehören [bezeichnet], gewinnt dasselbe a sogar eine ganz angenehm-abenteuerliche Gestalt, zumal in Betreff der Landschaft. — Von *Georg Pencz* in der Malersammlung der Uffizien b Nr. 436 ein vortreffliches jugendliches Portät [Echt und bezeichnet, 1544 gemalt, also nicht sein eigenes. — W.]

Von *Lucas Kranach* findet man ein frühes und man möchte sagen ganz unbegreiflich vorzügliches Bildchen (1504) im Pal. Sciarra zu Rom: die heil. Familie mit vielen singenden und springenden Engel- c kindern in einer phantastischen Landschaft nach Art der fränkischen Schule. [Ebenfalls noch gut: eine der sogenannten Venus (in rothem Barett mit Goldkette und durchsichtigem Schleier) mit dem Bienenzerstochenen Amor, von 1531, Gal. Borghese zu Rom.] Sonst ist von d ihm in Italien nur Mittelwaare: Adam und Eva in der Tribuna der Uffizien, sächsische Herzöge u. s. w. in einem andern Saal. Ein kleiner Ritter S. Georg in bunter Landschaft, Nr. 751, wiegt diess Alles auf. [Eins der besten Exemplare der Ehebrecherin vor Christo im Museum zu Neapel].

Von ungenannten Oberdeutschen: ein vorzügliches, leider sehr e verwaschenes Cardinalsporträt im Museum von Neapel, fein und geistvoll aufgefasst wie irgend ein deutsches Porträt der Zeit; — mehrere Porträts aus dem Hause Habsburg (Erzherzog Philipp, Carl V., Ferdinand I.) theils oberdeutsch, theils niederländisch, in demselben Saal f des Museums von Neapel, im Pal. Borghese zu Rom, u. a. a. O. — [Von *Christoph Amberger* das Porträt Carls V. in der Akademie zu Siena, Qu. diversi Nr. 54, ein Meisterwerk! — W.]

Von *Nicol. Manuel, Martin Schaffner* und *Hans Baldung* ist mir mit Wissen kein Bild vorgekommen. Dagegen hat der grosse *Hans Holbein* d. J. mit Dürer und Lucas das Schicksal gehabt, ein Collectivname zu werden.

In den Uffizien: 1) das echte, vollendet treffliche Porträt des g 33jährigen Richard Southwell, von 1537 [1]); 2) das eigene Porträt Holbeins in der Malersammlung (d. h. ein mit Kohle und Stiften gezeichneter, mit wenigen Farben getuschter Kopf auf einem Blättchen Papier, welches später in ein grösseres Blatt eingefasst, mit Goldgrund

[1]) [Die Aufschrift nennt das 28. Regierungsjahr Heinrichs VIII.]

versehen und mit Zuthat eines rohen hellblaugrauen Kittels vollendet wurde. Ursprünglich wohl von Holbeins Hand, in der Art mehrerer der in Windsor befindlichen Porträt-Köpfe; trotz aller Misshandlung und Firnissung sind z. B. die Partien um das linke Auge und der Mund noch herrlich. Aber das dargestellte Individuum mit den hellgrauen Augen, der viereckigen Gesichtsform und der brutalen Oberlippe ist nicht Holbein, die Inschrift nicht Original. [Aber treue Copie einer darunter befindlichen ächten und das Porträt doch wohl Selbstbildniss. — Mr.]

a Von allen übrigen Holbein benannten Porträts dürfen nur zwei b Bildnisse des Erasmus als echt gelten: dasjenige in der Galerie zu c Parma (1530) [und eines in der Galerie zu Turin, sammtweich und d fest dabei, leider etwas verwaschen — Mr.]; dasjenige im Museum e von Neapel hängt für jede nähere Untersuchung zu dunkel. — [Im Pal. Manfrin ein ächtes, wenn auch nicht bedeutendes Jugendbildchen des Meisters, vom Jahre 1513, ein junger Mann, einen silbernen Becher mit goldenem Rand in der Rechten, die Linke auf eine Brüstung gestützt; Hände übermalt. Der bekannte Hintergrund mit Renaissance-Baulich- f keiten und Verzierungen. — Auch in Rovigo, städt. Sammlung, ein Bildniss König Ferdinands, das durchaus ächt aussieht. — Mr.]

Unter Holbeins Namen finden sich einige der Miniaturbilder altfranzösischer Schule, in der Art des *Clouet*, gen. *Janet*; das Reiterbild Franz I. in den Uffizien eines der vorzüglichsten; andere im Pal. Pitti, auch zu Genua im Pal. Adorno etc.

Von der augenschädlichen Prüfung der italienischen Glasgemälde möchte ich am liebsten ganz abrathen, damit die Sehkraft für die Fresken ungeschwächt bleibe. Weil aber eine ganz ansehnliche Menge bedeutender Werke dieser Art vorhanden ist, so darf ich sie nicht völlig übergehen. Besondere Studien möge man hier nicht erwarten.

Die Glasmalerei mag in Italien während des ganzen spätern Mittelalters hie und da geübt worden sein, allein im Grossen ist sie doch erst mit dem gothischen Baustyl vom Norden her eingedrungen. Ich entsinne mich keines Glasgemäldes von romanischem Styl. Noch ganz spät sind es transalpinische oder doch im Norden gebildete Künstler, welche mehrere der bedeutendsten Werke ausführen.

Wie vieles von den Glasgemälden des Domes von **Mailand** a noch der Erbauungszeit angehört, weiss ich nicht anzugeben; die der grossen Chorfenster sind modern; die der Südseite, welche noch bei den Ereignissen von 1848 Schaden litten, werden einer Restauration unterliegen müssen. — Für das grosse Chorfenster in S. Domenico zu b **Perugia** (1441) wird ein gewisser *Fra Bartolommeo* namhaft gemacht; eine Reihe Geschichten und vier Reihen Heilige, von ziemlich allgemeinem Styl. Von einem in Lübeck erzogenen Toscaner, dem *Francesco di Livi* aus *Gambassi* (bei Volterra) rührt ein grosser Theil der Glasmalereien im Dom von **Florenz** her (seit 1436); die c meisten aber werden dem berühmten Erzgiesser *Lorenzo Ghiberti* d zugeschrieben, so namentlich die der drei vordern Rundfenster. Weder die einen noch die andern machen irgend einen bedeutenden, zwingenden Eindruck. Viel eigenthümlicher ist die Kreuzabnahme im vordern Rundfenster von S. Croce, angeblich ebenfalls von Ghiberti. e

Ein höheres Interesse gewinnen die Glasgemälde erst von der Zeit an, da der grosse italienische Realismus des XV. Jahrh. auch sie durchdringt; fortan unterscheiden sie sich von den gleichzeitigen nordischen nicht nur durch den Styl der Zeichnung und Auffassung, sondern auch indem sie freier den decorativen Zwecken dienen und zugleich viel mehr eigentliche Gemälde von abgeschlossener Bedeutung sein wollen als im Norden.

Aus deutschem und italienischem Realismus mischte sich der Styl des seligen Prediger-Laienbruders *Jacob von Ulm* (1407—1491), welcher in S. Petronio zu **Bologna** das prächtige Fenster der 4. Cap. f rechts verfertigte (und vielleicht auch dasjenige der 4. Cap. links unter seiner Leitung entstehen sah). Von den übrigen Fenstern dieser Kirche ist dasjenige der 7. Cap. links (Cap. Bacciocchi) vorzüglich schön nach dem energischen Entwurf des *Lorenzo Costa* gearbeitet; von ähnlichem Styl das der 5. Cap. links. Für dasjenige der 9. Cap. rechts nimmt man einen Entwurf *Michelangelo's* an; die Motive der einzelnen Heiligen erinnern aber ganz direct an *Bandinelli's* Relieffiguren der Florentiner Chorschranken (S. 680 a); die Ausführung sehr reichfarbig für diese späte Zeit. — Von *Costa* rührt in Bologna wohl ohne Zweifel auch das Rundfenster von S. Giovanni in monte g her. (Johannes auf Pathmos; die Nebenfenster geringer.) — In S. Giovanni e Paolo zu **Venedig** gilt das grosse Fenster des rechten h Querschiffes als Composition des *Bartol. Vivarini*; die obere Fi-

a gurenreihe eher von V.'s Styl als die untere. [Letztere von *Girol. Mocetto.* Fr.]

b In Florenz ist das grosse Chorfenster von S. Maria novella, von *Alessandro Fiorentino* (etwa *Sandro Botticelli?*), aus dem Jahr 1491, nur von mittlerm Werthe; dagegen kann das Glasgemälde der nächst anstossenden Cap. Strozzi das beste von Florenz heissen; es scheint mit sammt den Fresken von *Filippino Lippi* componirt. — Einige gute c kleinere Arbeiten auch in S. Spirito, in der Cap. de' Pazzi bei S. Croce, d in S. Francesco al monte, in S. Lorenzo etc., von einem kenntlichen gemeinsamen Typus, welcher die Composition eines Florentiners und die Ausführung eines Nordländers zu verrathen scheint.

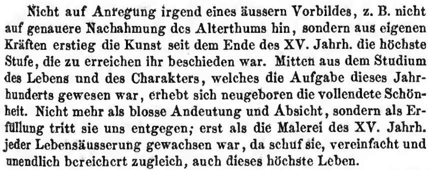
e Lucca besitzt in den herrlichen Chorfenstern des Domes vielleicht das Beste dieser ganzen Richtung; sie erinnern am Meisten an die Fenster der Cap. Strozzi. Auch die übrigen Glasgemälde dieses Domes f sind von den bessern. — In S. Paolino einiges Gute in der Art der oben (diese Seite c, d) genannten, etwa um das Jahr 1530. — Im g Baptisterium bei S. Giovanni das Rundfenster mit der Gestalt des Täufers, erst vom Jahr 1572.

h In Arezzo sind die schönen Glasgemälde der Annunziata noch i aus dem XV. Jahrh.; im Dom aber begegnet man dem namhaftesten Glasmaler der rafaelischen Zeit, *Wilhelm von Marseille.* Es ist der- k selbe, welcher zu Rom die beiden Seitenfenster des Chores von S. M. del popolo mit Geschichten Christi und der Maria schmückte, — damals, unter Julius II., wahrscheinlich nach Compositionen eines tüchtigen umbrischen Meisters. [Die Färbung erscheint im Unterschied von altfranzösischen und deutschen Glasmalereien trübe, kalt und ver- l wässert. Mr.] Später, im Dom von Arezzo, mag er andern Vorlagen oder seiner eigenen Erfindung gefolgt sein; genug, sein Styl ist hier im Ganzen derselbe, welcher die damals in Italien arbeitenden Niederländer charakterisirt. Die Grenzen der Gattung, welche sich möglichst einer architektonischen Ruhe zu befleissigen hat — nicht nur um nicht mit dem Stabwerk gothischer Fenster zu collidiren, sondern um nicht zu ihrer ungeheuern Farbengewalt noch andere verwirrende Eindrücke zu häufen — diese Grenzen sind hier, wie so oft in der Glasmalerei des XVI. Jahrh. völlig verkannt; es sind Gemälde auf Glas übertragen [1]).

* [1]) Im mittlern Fenster der Fassade der Anima zu Rom soll noch eine Madonna von Wilhelm vorhanden sein.

a Im Dom von Siena ist das Glasgemälde des grossen vordern Rundfensters — ein Abendmahl — von *Pastorino Miccheli* 1549 nach einer etwas manierirten und wiederum für diese Gattung wenig passenden Composition des *Perin del Vaga* ausgeführt.

Im Grunde passte die ganze Gattung von jeher sehr wenig zu dem überwiegenden Interesse, welches in Italien der kirchlichen Fresco- und Tafelmalerei zugewandt war; sie hat auch in der Regel den Charakter einer Luxuszuthat. — In den oben (S. 287 e) erwähnten Fenstern, die dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben werden, handelt es sich endlich nur um Arabesken, welche den decorativen Eindruck eines Raumes zu vervollständigen bestimmt sind



Nicht auf Anregung irgend eines äussern Vorbildes, z. B. nicht auf genauere Nachahmung des Alterthums hin, sondern aus eigenen Kräften erstieg die Kunst seit dem Ende des XV. Jahrh. die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, welches die Aufgabe dieses Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich neugeboren die vollendete Schönheit. Nicht mehr als blosse Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen; erst als die Malerei des XV. Jahrh. jeder Lebensäusserung gewachsen war, da schuf sie, vereinfacht und unendlich bereichert zugleich, auch dieses höchste Leben.

Da und dort taucht es auf, unerwartet, strahlenweise, nicht als blosse Frucht eines consequenten Strebens, sondern als Gabe des Himmels. Die Zeit war gekommen. Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der Breite des Lebens, welche von Masaccio bis auf Signorelli das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die grossen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken, Jeder in seiner Art, so dass das eine Schöne das andere nicht ausschliesst, sondern Alles zusammen eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten bildet. Es ist wohl nur eine kurze Zeit der vollen Blüthe, und auch während derselben dauert die Thätigkeit der Zurückgebliebenen fort, unter welchen wir tüchtige und selbst grosse Maler bereits genannt haben. Man kann sagen, dass die beschränkte Lebenszeit Rafaels (1483—1520) alles Vollkommenste

hat entstehen sehen, und dass unmittelbar darauf, selbst bei den Grössten, die ihn überlebten, der Verfall beginnt. Allein jenes Vollkommenste ist zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten geschaffen und sein Name ist Unsterblichkeit.

Lionardo da Vinci (1452—1519), der Schüler Verrocchio's, sichert der florentinischen Schule den wohlverdienten Ruhm, dass aus ihrer Mitte zuerst der befreiende Genius emporstieg. Eine wunderbar begabte Natur, als Architekt, Bildhauer, Ingenieur, Physiker und Anatom überall Begründer und Entdecker, dabei in jeder andern Beziehung der vollkommene Mensch, riesenstark, schön bis ins hohe Alter, als Musiker und Improvisator berühmt. Man darf nicht sagen, dass er sich zersplittert habe, denn die vielseitige Thätigkeit war ihm Natur. Aber bejammern darf man, dass von seinen Entwürfen in allen Künsten so wenig zu Stande gekommen und dass von dem Wenigen das Beste untergegangen oder nur noch als Ruine vorhanden ist.

Als Maler umfasst er wiederum die am meisten entgegengesetzten Begabungen. Rastlos bemüht, sich die Ursachen aller leiblichen Erscheinungen und Bewegungen durch die Anatomie klar zu machen, wendet er sich mit unvergleichlich rascher und sicherer Auffassung ebenso auf den geistigen Ausdruck und verfolgt denselben vom Himmlisch-Reinen bis in alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen. a Seine Federskizzen, deren viele in der Ambrosiana zu Mailand ausgestellt sind, geben hiezu die reichlichsten Belege. — Zugleich aber ist in ihm die schönste Schwärmerseele mit der gewaltigsten Kraft des Gedankens und mit dem höchsten Bewusstsein von den Bedingungen der idealen Composition verbunden. Er ist wirklicher als alle Frühern wo das Wirkliche gestattet ist, und dann wieder so erhaben und frei wie Wenige in allen Jahrhunderten.

Seine frühesten erhaltenen Werke [1]) sind Porträts, und an diesen

---

* [1]) Der Medusenkopf in den Uffizien ist, wie ich glaube, nicht nur nicht die von Vasari geschilderte Jugendarbeit L.'s, sondern nicht einmal eine Copie danach, vielmehr ein bloss auf Vasari's Schilderung hin gemachter Versuch, etwas Derartiges hervorzubringen, vielleicht von einem der Caracci. [Sicher keine suchende, sondern eine fertige und entschlossene Hand, doch möchte ich weniger an die Caracci als an den Mailänder *Lomazzo* denken. — Mr.]

lässt sich auch seine eigenthümliche Malweise am genausten verfolgen. Einige Worte über die damalige Bildnissmalerei überhaupt mögen hier gestattet sein.

Es kommt sehr in Betracht, dass während des XV. Jahrh. und noch die ganze Lebenszeit Lionardo's und Rafaels hindurch fast nur sehr ausgewählte Charaktere abgesondert gemalt wurden, höchstens mit Ausnahme von Venedig, wo zu Giorgione's Zeit das Porträt schon zum standesgemässen Luxus der Vornehmen zu gehören anfing. — Im übrigen Italien sind sogar die selbständigen (nicht bloss in Wandmalereien und Kirchenbildern angebrachten) Bildnisse von Fürsten selten. *Piero della Francesca's* Doppelporträt mit den überaus eigenthümlichen und zierlichen allegorischen Rückenbildern, in den Uffizien, Nr. 1300, könnte einen damaligen Gewaltherrscher und dessen Gemahlin darstellen [unverkennbar Federico di Montefeltre, Herzog von Urbino und seine Gemahlin, Batista Sforza]; — die Porträts des Mailänders *Bernardino de' Conti* in der Galerie des Capitols und in einem der päpstlichen Wohnzimmer des Vaticans vielleicht fürstliche Kinder; ebenso der *P. della Francesca* genannte Mädchenkopf im Pal. Pitti, Nr. 371 [eher von *Pollajuolo*, Mr.]; — der Frauenkopf mit der [willkürlichen] Benennung *Mantegna,* in den Uffizien, Nr. 1121, stellt wenigstens eine Dame von hohem Stande vor [nach dem Catalog Elisabeth, Gattin des Guido Gonzaga, Herzog von Mantua]. Eher noch finden sich eigenhändige Bildnisse von Künstlern, wie z. B. in der Malersammlung der Uffizien diejenigen des *Filippino Lippi* (noch immer Masaccio genannt) (S. 806 c), des *Perugino* (S. 843, Anm.) des *Giov. Bellini* (ein anderes in der capitolinischen Galerie), und ebenda in den Sälen der toscanischen Schule das eines Medailleurs und das des *Lorenzo di Credi* (welchem daselbst ausserdem ein Jünglingsporträt von fast peruginischem Ausdruck zugeschrieben wird). Für die Bildnisse hoher Prälaten, selbst der Päpste, ist man bis auf Rafael fast einzig auf die Grabstatuen verwiesen. Die übrigen Porträts sind fast lauter Denkmäler, welche dem literarischen Ruhm, der Liebe, der nahen und vertrauten Freundschaft, auch wohl der grossen Schönheit gesetzt wurden, und welche der Künstler zum Theil schuf, um sie zu behalten. (Um der Schönheit willen malte *Sandro* die Simonetta, Pitti Nr. 353; als alten Freund scheint *Francia*

a b c d e f g h i

a das herrliche Bildniss des Vangelista Scappi, in den Uffizien, Nr. 1124, gemalt zu haben).[1])

Der Darstellungsart nach sind diese Werke sehr verschieden. Schon *Masaccio* giebt in den Bildnissen der Capelle Brancacci eine b geistvolle Dreiviertelansicht. *Andrea del Castagno* (Jünglingsporträt im Pal. Pitti) folgt ihm darin nach Kräften; *Sandro* dagegen giebt nur ein Profil. Auch die Oberitaliener sind getheilt, *P. della Francesca* giebt Profilköpfe mit der schärfsten und genauesten Modellirung, die auch keine Warze verschont, auf einem niedlichen landschaftlichen Hintergrunde; auch *Conti* profilirt; *Mantegna* und *Francia* (auch *Perugino*) geben die Köpfe ganz von vorn, und suchen durch schöne Landschaften denselben einen wahrhaft idealen Hintergrund zu verleihen. (Auf dem sog. *Mantegna* ein Felsgebirg im letzten c Abendschimmer.) Der Dreiviertelansicht nähert sich das Bild des d Medailleurs (mit einer Landschaft in *Francesca's* Art); auch *Lorenzo Costa* (Pal. Pitti) und *Giov. Bellini*. — *Lor. di Credi* ist schon von Lionardo abhängig.

Der Auffassung nach sind einige dieser Bildnisse edle Meisterwerke. Lionardo aber übertrifft sie alle in dem was ihnen eigen ist,

---

[1]) Bei diesem Anlass ist der Holzschnitte zu den „berühmten Männern" des Paolo Giovio als erster grosser Porträtsammlung zu erwähnen. Die Vorlagen derselben, von allen Enden her (für das XIV. und XV. Jahrhundert gewiss grossentheils aus Fresken) gesammelt, befanden sich im Palazzo Giovio zu Como. Es waren darunter (laut Vasari, Leben des Piero della Francesca) z. B. eine ganze Anzahl von Köpfen, welche Rafael nach den bildnissreichen Fresken *Bramantino's* in den vaticanischen Zimmern copiren liess, ehe er sie herunterschlug um für den Heliodor und die Messe von Bolsena Raum zu gewinnen; aus Rafaels Nachlass kamen sie durch Giulio Romano an Paolo Giovio. — Im XVII. Jahrh. liessen dann die Mediceer die ganze Sammlung durch hingesandte Maler copiren und diese Copien, die doch immer eine höhere Autorität als die Holzschnitte besitzen, bilden jetzt einen Theil der grossen Porträtsammlung in den Uffizien * (am Gesims der beiden Gänge). [Leider von einer traurigen Gattung Schnellarbeiter, obenan *Cristofano dell' Altissimo*, ausgeführt. — Mr.]

Eine andere grosse alte Sammlung, die mantuanische, Werke jenes tüchtigen Veronesers *Franc. Bonsignori* (geb. 1455), scheint seit der Katastrophe von Mantua 1630 verschollen zu sein. (Vgl. Vasari, im Leben des Giocondo etc.)

[Eine Art ideale Porträtsammlung bilden die 28 Brustbilder von Weisen, Dichtern, Gelehrten etc. alter und neuer Zeit, welche, augenscheinlich aus der Werkstätte des 1474 in Urbino beschäftigten *Justus von Gent* hervorgegangen, den Palast von Urbino zierten, wo der junge Rafael eine Anzahl copirte (im venezianer Skizzenbuch). Die ** Hälfte dieser Bilder befindet sich im Palast Barberini zu Rom (in schwer zugänglichen Wohnräumen), die andere Hälfte ist mit der Sammlung Campana in das Louvre gekommen. — Mr.]

in der Modellirung, und leiht den von ihm Dargestellten einen Hauch höhern Lebens, der ihm eigen ist und mit seinem Ideal zusammenhängt. Auch er zieht gerne die Landschaft zu Hülfe und vollendete damit im Porträt der Gioconda (Louvre) jene völlig traumhafte Wirkung, die dieses Bildniss aller Bildnisse ausübt.

Weil er sich im Streben nach vollendeter Modellirung nie genug thun konnte, hat er bisweilen Farben gebraucht, die später in die Schatten z. B. grünliche Töne brachten. Allein die hohe geistige Anmuth in Kopf und Haltung, die Schönheit der Hände auf den ächten Bildern bezeichnen recht deutlich die Zeit, welche die Gabe der Charakteristik nunmehr in der höchsten Richtung anwendet.

[Nach meiner Ueberzeugung besitzt freilich Italien, abgesehen von den farbigen Zeichnungen, nur ein einziges vollendetes ächtes Bildniss des Lionardo: das der Isabella von Aragonien, Gemahlin des Giovanni Galeozzo Sforza, welches sich neben dem des Gatten in der Ambrosiana zu Mailand befindet, Nr. 152 und 53 (früher Lodovico Moro und Gemahlin genannt). Diess Profilbild ist über alle Beschreibung schön und reizend, und von einer Vollendung in der Ausführung, welche gar keinen andern Gedanken als an Lionardo aufkommen lässt. — Das Bild des Herzogs ist unvollendet und verwaschen. (Unter den Zeichnungen ist die einer Dame mit niedergeschlagenen Augen, Rothstift, ganz besonders reizvoll.) a

Der Goldschmied im Palazzo Pitti (Nr. 207) erscheint mir als ein ausgezeichnetes Bild von der Hand des *Lorenzo di Credi.* Die sogenannnte Monaca di Lionardo ebendaselbst (Nr. 140), eine schwarzgekleidete Dame mit dem Blick auf Klostergebäude, ist für Lionardo entschieden zu schwach. — Der gradausblickende Kopf eines jungen Mannes mit zurückgestrichenem Haar, in den Uffizien (Nr. 1157) ist offenbar spät (ca. 1540). — Was endlich Lionardo's Selbstporträt in der Sammlung der Malerbildnisse betrifft, so muss man den Muth haben auszusprechen, dass trotz des grossen Rufes dieses Bild nun und nimmermehr für ein Originalwerk des grossen Florentiners gelten kann. Ein Mann wie *Schidone,* wie *Sisto Badalocchio* oder ein etwas früherer Nachahmer des Correggio könnte so etwas gar wohl hervorgebracht haben. — Mr.] b c d

Die übrigen Porträts befinden sich im Ausland.

Nach diesen Werken, über welchen sein Ideal nur wie ein Duft schwebt, mögen diejenigen kleinern Arbeiten folgen, in welchen sich

dasselbe rückhaltlos offenbart. Vorbereitet war es schon in den jugendlichen Köpfen Verrocchio's (S. 602); aber erst bei Lionardo erreicht es seinen vollen Zauber: der lächelnde Mund, das schmale Kinn, die grossen Augen, bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leis umschleiert von einem sanften Schmerz. Conventionelle Mienen kommen im ganzen XV. Jahrh. vor; hier zuerst handelt es sich aber um einen Ausdruck, welchen ein grosser Meister als sein Höchstes giebt. Unläugbar einseitig und der Veräusserlichung unterworfen, aber durchaus zwingend.

Die Madonnen, heiligen Familien u. a. Compositionen, um welche es sich handelt, sind zum Theil naiv bis ins Genrehafte. Allein es beginnt darin dasjenige höhere Liniengefühl, diejenige Vereinfachung, welche in Rafael ihre Vollendung findet. Von dem florentinisch Häuslichen früherer Madonnen z. B. ist darin nur noch ein Nachklang. — Die bedeutendsten Werke sind wiederum im Ausland, und von den in Italien befindlichen blieben die der mailändischen Privatgalerien a dem Verfasser unbekannt. (Madonna des Hauses Araciel in Mailand; eine Mater dolorosa; wahrscheinlich auch Wiederholungen der Vierge au basrelief; Porträts etc.) [1] Von den in Italien vorhandenen Werken aber sind nur noch sehr wenige als Originale anerkannt; weit die meisten gelten entweder als Arbeiten der Schüler nach Entwürfen und Gedanken Lionardo's oder geradezu als Copien derselben nach vollendeten Werken seiner Hand.

Diese Schüler, deren eigene Werke mit den Formen und Motiven L.'s noch ganz erfüllt sind, hatten sich ihm in Mailand angeschlossen; hier kommen vorerst *Bernardino Luini* und *Andrea Salaino* am meisten in Betracht.

b Ein Originalwerk Lionardo's ist zunächst das schöne Fresco der Madonna mit einem Donator auf Goldgrund, in einem obern Gang des Klosters S. Onofrio zu Rom (1482?); noch am meisten florentinisch, sodass sich der Mitschüler des L. di Credi zu erkennen giebt. [Die etwas wunderliche geknickte Haltung des segnenden Kindes erklärt sich daraus, dass es ursprünglich von der Maria an einem Gür-

---

* [1] [Die „Madonna des Hanses Araciel" in Mailand ist mir unbekannt; wer Musse hat wird wohl thnn, die Häuser von Dnca Scotti, Duca Melzi, Don Giacomo Poldi-
** Bezzoli (Via Giardino) u. A. zn besuchen. Von Lionardo wird man Weniges oder nichts Sicheres, von seiner Schule mehreres Gnte und Erfrenliche finden. — Mr.]

telbande gehalten wurde, dessen Temperafarbe vollständig abgefallen ist.]

[Eine Leonardo benannte Madonna, in der Gal. Borghese (Saal I. Nr. 65) an L. di Credi erinnernd halte ich für *Giov. Pedrini.*—Fr.] a

„Eitelkeit und Bescheidenheit“, im Pal. Sciarra zu Rom, verrathen durch die verschwimmende Modellirung die Hand des *Luini*; nach den nicht sehr schön, in Parallelen und rechten Winkeln geordneten Händen zu urtheilen ist auch das Arrangement wenigstens dieser Theile schwerlich von Lionardo angegeben. Die Charaktere sind unerschöpflich schön. b

Von der Halbfigur Johannis d. T. (Louvre), mit dem hochschwärmerischen Ausdruck, giebt keine der in Italien vorhandenen Copien einen würdigen Begriff, selbst die mailändischen nicht.

„Christus unter den Schriftgelehrten“, ein Halbfigurenbild; das in England befindliche Original nur von *Luini* ausgeführt; eine gute Copie im Pal. Spada zu Rom. Unfähig, den Sieg von Argumenten über Argumente darzustellen, gab die Malerei hier den Sieg himmlischer Reinheit und Schönheit über das Befangene und Gemeine. Beschränkung des Letztern auf wenige Halbfiguren, mit welchen die bedeutsam vortretende Hauptgestalt sich kaum beschäftigt. (Sonst nur allzuoft ein Kind in einer grossen Tempelhalle, verloren unter einer Schaar von Menschen, die doch am Ende ihre Majorität auf rohe Art beweisen könnten.) c

Ein kleiner segnender Christus, vielleicht am ehesten von *Salaino* ausgeführt, in der Gal. Borghese, (I. Nr. 33) scheint ein unmittelbarer Gedanke des Meisters zu sein. [Wohl von *M. d'Ogionno.* — Fr.] d

Von dem berühmten Bilde der heil. Anna, auf deren Kniee die sich zu den Kindern abwärts neigende Maria sitzt (im Louvre), eine kleine Wiederholung, von *Salaino*, in den Uffizien. Im Ausdruck so holdselig als irgend ein Bild des Meisters, auch mit grosser Liebe ausgeführt, offenbart sie doch, wie tief die Schüler in der Zeichnung und Modellirung unter ihrem Vorbilde standen. e

Ein Originalwerk L.'s ist endlich die braune Untermalung einer Anbetung der Könige, in den Uffizien; überfüllt, theilweise nur erster Entwurf, aber hochbedeutend durch den Contrast der rituellen Andacht in den vorn Knieenden mit der leidenschaftlichen in den Nachdrängenden. Fülle des Lebens auf strenger und grossartiger Grundlage. f

[Aecht und ganz diesem Bilde entsprechend ist der ebenfalls
a braun in braun untermalte h. Hieronymus in der Gallerie des Vaticans (II. S. Nr. 1) ehemals in der Gallerie Fesch. Die starke Ueberschneidung der Glieder in der verkürzten Stellung war hier offenbar das Problem, welches den Meister interessirte.]

b [Eine Verkündigung, neuerdings aus der Kirche Monte Oliveto in Florenz in die Uffizien versetzt, wird als ein Jugendwerk Lionardo's bezeichnet; von Crowe und Cavalcaselle dem *Ridolfo Ghirlandajo*, von Mr. entschieden dem *L. di Credi* zuerkannt.]

Von demjenigen Werke, durch welches Lionardo am stärksten auf seine Zeitgenossen wirkte, von dem 1503 und 4 gezeichneten Carton der Schlacht bei Anghiari (für den grossen Saal im Pal. vecchio zu Florenz), ist nur die Erinnerung an eine einzige Gruppe im Kupferstich gerettet.

Endlich hatte er schon vor 1499 zu Mailand das weltberühmte
c Abendmahl im Refectorium des Klosters von S. Maria delle Grazie vollendet. (Bestes Licht: um Mittag?) Der ruinöse Zustand, der schon früh im XVI. Jahrhundert begann, hat seine einzige Hauptursache darin, dass L. das Werk in Oel auf die Mauer gemalt hatte. (Das gegenüberstehende Fresco eines mittelmässigen alten Mailänders, *Montorfano*, ist ganz gut erhalten.) Schmähliche Uebermalungen, zumal im vorigen Jahrh., thaten das Uebrige. — Unter solchen Umständen haben alte Wiederholungen einen besondern Werth. (Sie sind, hauptsächlich in der Nähe von Mailand, sehr zahlreich; eine z.
d B. in der Ambrosiana; eine Zurückübersetzung in den ältern lombar-
e dischen Styl, von *Araldi*, S. 827, b, in der Galerie von Parma.) Von den noch hie und da (vorzüglich in Weimar!) erhaltenen Originalentwür-
f fen L.'s zu einzelnen Köpfen gilt der Christuskopf in der Brera als unzweifelhaft. — Das Gemälde selbst gewährt noch als Ruine Aufklärungen, die sich weder aus Morghen's Stich noch aus Bossi's Nachbild entnehmen lassen; abgesehen von dem allgemeinen Ton des Lichtes und der Farben, der noch keineswegs verschwunden ist, wird man nur hier den wahren Maassstab, in welchem diese Gestalten gedacht sind, die Oertlichkeit und die Beleuchtung kennen lernen, vielleicht auch noch den Schimmer der Originalität, den nichts ersetzen kann, über dem Ganzen schwebend finden.

Die Scene, welche von der christlichen Kunst unter dem Namen des Abendmahls, hauptsächlich als Wandbild in Klosterrefectorien,

dargestellt worden ist, enthält zwei ganz verschiedene Momente, beide von jeher und von grossen Künstlern behandelt. Der eine ist die Einsetzung des Sacramentes (eigenthümlich bei *Signorelli*, S. 813, b). Der andere Moment ist das „Unus vestrum": Christus spricht die Gewissheit des Verrathes aus. Auch hier kann wieder, nach den Worten der Schrift, entweder die Kenntlichmachung des Verräthers durch gleichzeitiges Ergreifen des einzutauchenden Bissens (wie bei *Andrea del Sarto*, s. unten, Kloster S. Salvi), oder das blosse schmerzliche Wort Christi das entscheidende Motiv sein. Letzteres bei Lionardo. — Die Kunst hat kaum einen bedenklichern Gegenstand als diesen, die Wirkung eines Wortes auf eine sitzende Versammlung. Nur ein Strahl, in zwölfmaligem Reflex. Würde aber der geistige Inhalt dabei gewinnen, wenn die Zwölfe, leidenschaftlich bewegt, ihre Plätze verliessen, um reichere Gruppen, grössere dramatische Gegensätze zu bilden? Die Hauptsache, nämlich die Herrschaft der Hauptfigur, welche doch nur sitzen und sprechen dürfte, ginge ob dem Handeln der Uebrigen unvermeidlich verloren. Selbst der gedeckte Tisch, der wie eine helle Brustwehr die Gestalten durchschneidet, war vom grössten Vortheil; das was die Zwölfe bewegt, liess sich dem Wesentlichen nach schon im Oberkörper ausdrücken. In der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches ist Lionardo absichtlich so symmetrisch als seine Vorgänger; er überbietet sie durch die höhere Architektonik seines Ganzen in je zwei Gruppen von je Dreien, zu beiden Seiten der isolirten Hauptfigur.

Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, dass das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Nothwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgethan und jegliche Stufe des Ausdruckes und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt. Den geistigen Inhalt hat Goethe abschliessend auseinandergesetzt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist diess! vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloss malerischen Seite ist Alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja sieht man bloss auf die Hände, so ist es als hätte alle Malerei vorher im Traum gelegen und wäre nun erst erwacht.

Von den mailändischen Schülern hat *Bernardino Luini* (st. nach 1529) bei seinen frühsten Arbeiten den Lionardo noch nicht gekannt, bei denjenigen seiner mittlern Zeit ihn am treusten reproducirt, bei den spätern aber auf der so gewonnenen Grundlage selbständig weiter gedichtet, wobei es sich zeigt, dass er mit unzerstörbarer Naivität sich nur das von dem Meister angeeignet hatte, was ihm gemäss war. Sein Sinn für schöne, seelenvolle Köpfe, für die Jugendseligkeit fand bei dem Meister sein Genüge und die edelste Entwicklung, und noch seine letzten Werke geben hievon das herrlichste Zeugniss. Dagegen ist von der grossartig strengen Composition des Meisters gar nichts auf ihn übergegangen; man sollte glauben, er hätte das Abendmahl nie gesehen (obschon er es einmal nachgeahmt hat) so linienwidrig und ungeordnet sind seine meisten bewegten Scenen. Auch drapirt er oft ganz leichtfertig und gleichgültig. Dafür besass er stellenweise, was keine Schule und kein Lehrer verleiht, grossgefühlte, aus der tiefsten Auffassung des Gegenstandes hervorgegangene Motive.

Ueber die Umgebung von Mailand hinaus kommen nur kleinere, vereinzelte Bilder von ihm vor. Ausser den genannten (S. 873) ist a das Bedeutendste die Enthauptung Johannis, in der Tribuna der Uffizien; lange dem Lionardo beigelegt, obschon die Bildung der Hände, die etwas allgemeine Schönheit der Königstochter und ihrer Magd, die glasige, verblasene Oberfläche des Nackten deutlich auf den Schüler hinwies. Der Henker grinsend und doch nicht fratzenhaft, das Haupt des Täufers ungemein edel. So charakterisirt die goldene b Zeit! — Im Pal. Capponi zu Florenz: Madonna, das Kind küssend. — c Im Pal. Spinola (Strada nuova) zu Genua: vortreffliche Madonna mit dem segnenden Kinde, nebst S. Stephan und S. Jacobus d. ä., von L. oder einem Mitschüler, [höchst wahrscheinlich von *Andrea Salaino*, — Mr.] mit Benützung des rafaelischen Motives des „Réveil de l'enfant" (Madonna Bridgewater). — Andere Madonnen a. m. O.

d In Mailand enthalten Ambrosiana, Brera und Privatsammlungen zunächst eine Anzahl Tafelbilder von ihm, so die Brera eine besonders vollendete Madonna mit dem Kind, vor einer Rosen- e hecke sitzend. — Im Dom von Como zwei grosse Temperabilder (Altäre rechts und links), die Anbetung der Hirten und die der Könige, mit himmlisch schönen Einzelheiten; im rechten Seitenschiff ein anderes grosses Altarbild, [welches leider sehr gelitten hat

und 1857 hergestellt worden ist. — Ebendaselbst noch mehreres Andere von ihm.]

Fresken: Vor allem die Kirche S. Maurizio (sog. Monastero maggiore) zu Mailand, durch eine Wand in eine vordere und eine hintere Kirche getheilt, welche beide von Luini und Zeitgenossen völlig ausgeschmückt sind, theils mit decorativen Malereien, theils mit heiligen Gestalten und Geschichten; das meiste Eigenhändige von L. möchte sich an den beiden Seiten der Wand und in der Nähe concentriren. — Dann eine ganze Sammlung von abgenommenen Fresken L.'s in der Brera: Hauptwerk eine thronende Madonna mit S. Antonius und S. Barbara (1521); in solchen ruhigen Andachtsbildern, wo ihn der Gegenstand vor der Regellosigkeit schützte, ist seine Liebenswürdigkeit übermässig! — Die übrigen Fresken ebenda scheinen zum Theil frühe, wie z. B. die noch etwas zaghaften mythologischen und genreartigen, deren Naivität noch ganz den Vorabend der goldenen Zeit bezeichnet, ferner Bilder aus dem Leben der Maria und die bekannte einfach schöne Composition der von Engeln getragenen Leiche der heil. Catharina.[1]) — In der Ambrosiana (Nebenraum im Erdgeschoss rechts) grosses und wichtiges Fresco einer Verspottung Christi in Gegenwart einer andächtigen geistlichen Brüderschaft, durch Kraft der Farbe und durch die Poträts von eigenthümlichem Werth. — (Die Fresken aus dem Pal. Litta sind nach Paris gegangen). — Schliesslich die beiden spätern grossen Hauptarbeiten, zunächst in der Wallfahrtskirche bei Saronno (zwischen Varese und Mailand). Das Langhaus pomphafter Frühbarockstyl; dann ist die Kuppel mit einem Engelconcert des *Gaudenzio Ferrari* geschmückt, der (niedrige) Cylinder mit Statuen des *Andrea Milanese,* die darunter folgenden Wandtheile oben mit Fresken des *Lanini,* unten mit Fresken des *Cesare da Sesto* und des L., (die Heiligen Rochus und Sebastian); — hierauf im Durchgang nach dem Chor zu: Mariä Vermählung und: Christus unter den Schriftgelehrten, beide von Luini, obwohl in anderm Colorit und Charakter als der Rest; dann im Chor selbst die zwei grossen Fresken: die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, oben in den Füllungen und an den Oberwänden: Sibyllen, Evangelisten und Kirchenväter; endlich in einem besondern kleinen Ausbau des Chores r. S. Apollonia, l. S. Catharina, jede mit einem

[1]) *Aurelio Luini,* der Sohn Bernardino's, erweist sich hier in einem grossen Fresco mit der Marter des heil. Vicenzino als Manierist in der Art der römischen Schule.

Engel, diese letztgenannten Malereien zum vollkommensten gehö-
a rend was L. geschaffen. [1]) — Endlich in S. Maria degli angeli zu
Lugano an der Hauptwand über dem Choreingang das colossale
Frescobild einer Passion (1529), deren Vordergrund der Gekreuzigte
nebst den Seinigen, den Schächern, den Hauptleuten, Soldaten u. s.
w. einnimmt. Mit allen Mängeln Luini's behaftet ist dieses Gemälde
dennoch eines der ersten von Oberitalien, und schon um einer Ge-
stalt willen des Aufsuchens würdig, des Johannes, der dem sterben-
den Christus sein Gelübde thut. An mehrern Pfeilern der Kirche
schöne Malereien L.'s; in einer Capelle rechts die aus dem umgebau-
ten Kloster hiehergebrachte Frescolunette der Madonna mit beiden
Kindern, die letzte von vollster lionardesker Herrlichkeit. [Das
Abendmahl, ehemals im Refectorium des Klosters, in drei Abthei-
lungen, unabhängig von Lionardo's Composition an welche es ent-
fernte Anklänge zeigt, befindet sich an der Kirchenwand links.] Wen
diese Schätze einmal Tagelang an das schöne Lugano gefesselt haben,
der wird vielleicht bei diesem Anlass auch die idyllisch-wonnige
Landschaft kennen lernen und den brillanten Comersee gerne Den-
jenigen überlassen, welche nur durch das Brillante glücklich zu ma-
chen sind.

[Ein Hauptwerk von Luini ist das prachtvolle grosse Altarbild
b in der Hauptkirche zu Legnano (Station der Eisenbahn nach Sesto
Calende) mit reichem Bilderschmuck in der Einfassung. — Mailand
c selbst besitzt ein Jugendbild mit Anklängen an *Civerchio*, Klage
um den Leichnam Christi, in der Sacristei der Kirche della Passione.
— Mr. — Ein schönes „Ecce homo" in S. Giorgio in Palazzo. — Fr.]

Marco d'Ogionno (*Uggione*) ist weit am besten, wo er sich eng
an Lionardo anschliesst und dessen Typus mit einer eigenthümlichen
d herben Schönheit wiedergiebt. Sturz des Lucifer, in der Brera; die
dortigen Fresken meist sehr verwildert. [Altarbild in S. Eufemia,
Mailand. — Fr.]

Andrea Salaino (S. 872, a u. fg.) widmete sich am ausschliesslichsten

---

[1]) Man giebt für die Malereien L.'s in Saronno im Ganzen das Jahr 1530 an, allein sie könnten wohl in verschiedenen Lebenszeiten des Meisters geschaffen sein. Der Sage nach hatte er sich wegen eines in Nothwehr begangenen Todtschlages in das Santuario von Saronno geflüchtet und musste unter Bedingungen arbeiten wie die Mönche ihm vorschrieben. Saronno und Lugano zeigen, was ein lebenskräftiger Meister noch in der grässlichen Zeit nach der Schlacht von Pavia schaffen konnte.

der Reproduction des Lionardo. Liebliche Madonna in der Gemäldesammlung der Villa Albani bei Rom. Bilder in der Brera und Ambrosiana. [Nicht mit *A. Solario* zu verwechseln. S. unten S. 882.] a b

Francesco Melzi. [Vornehmer Dilettant, allem Anschein nach hauptächlich Miniaturmaler.] Seine Bilder sind sehr selten; [das ihm gewöhnlich zugeschriebene grossartige Fragment einer Madonna in der Villa Melzi zu Vaprio gehört nach meiner Ueberzeugung dem Lionardo selber an. — Mr.] ebenso die des *Giov. Ant. Beltraffio*. (Galerie auf Isola Bella: zwei Portraits; Galerie zu Bergamo: Madonna.) c d

Cesare da Sesto, der später in die Schule Rafaels überging. Die besten frühern Bilder in mailändischen Privatsammlungen; ein schöner jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana. — Eine Madonna in der Turiner Galerie, Nr. 71. — [In der Brera nur ein unverkennbar echtes Bild, die zierliche Madonna (Nr. 184) im Schatten eines Lorbeerbaumes. Sein berühmtes Jugendwerk, die Taufe Christi im Hause Scotti zu Mailand zeigt ganz seine eigenthümliche, fast süssliche Weichlichkeit.] In seinem spätern Hauptbild: Anbetung der Könige im Museum von Neapel, ist viel müssiger und drückender Reichthum in den Nebensachen, auch viele müssig-schöne Motive, dabei Mangel an wahrer Körperlichkeit und an Raumsinn. [Die angestrebte Eleganz wird hier entschieden zur Manier. — Cesare scheint später in Rom Freund und Gehülfe Rafaels gewesen zu sein: ein grosses Rundbild in der vaticanischen Galerie von 1523 zeigt den traurigen Verfall in welchen er nach dem Tode des Meisters gerieth! — Mr.] e f g h i

Gaudenzio Vinci. Hauptwerk in der obern Kirche zu Arona, Altar rechts vom Chor: Madonna das Kind anbetend, nach einer Composition Perugino's, nebst Seiten- und Oberbildern, Heilige und Geschichten enthaltend, von 1511. [Ich halte dies Bild für ein Werk des *Gaudenzio Ferrari* mit dessen Jugendwerken (s. u.) es übereinstimmt und wir haben vielleicht überhaupt in beiden Namen einen und denselben Künstler. — Mr.] k

Giov. Ant. de Lagaia. Hauptaltar der Kirche des Seminariums zu Ascona (Tessin), das Mittelbild: Madonna mit Heiligen und trefflichen Donatoren (1519). Letztere besonders verrathen eine enge Verwandtschaft mit Luini. l

Gaudenzio Ferrari (1484—1549), einer der kräftigsten Meister der goldenen Zeit, fast stürmisch umhergeworfen zwischen den Einwirkungen der alten lombardischen und piemontesischen Schule, des

Lionardo, des Perugino und des Rafael, deren Werkstätten er in den verschiedensten Zeiten seines Lebens besucht haben muss, und deren Anregungen er jedesmal mit einer grossen unabhängigen Kraft neu verarbeitete; zwischen hinein bricht dann ein urgewaltiger Naturalismus durch. Das Leben der Bewegung und der hochgesteigerte Seelenausdruck stellenweise ersten Ranges; das Colorit häufig bunt und nur in den spätern Fresken hie und da ganz harmonisch; die Composition oft überladen und unschön; die Kunstmittel überhaupt nie gleichmässig bewältigt. — Das schönste Tafelbild, obwohl sehr überfüllt, eine Kreuztragung mit wunderbaren Köpfen, auf dem Hoch-
a altar der Kirche zu Canobbio am Lago maggiore (unmittelbar unter der dem Bramante zugeschriebenen kleinen Kuppel); — pomphaft und nur durch die Hauptfigur geniessbar: die grosse Marter der heil.
b Catharina in der Brera zu Mailand; — ein prächtiges umständliches Altarwerk aus F's. perugineske Zeit, 1514–15, in 6 Tafeln, in S.
c Gaudenzio zu Novara, 2. Altar links; eine sehr schöne Taufe Christi,
d im rechten Seitenschiff von S. Maria presso S. Celso zu Mailand; —
e die Vermählung der h. Catharina auf dem Hochaltar der Collegiata zu Varallo;[1] — zwei späte Temperabilder im Dom von Como, etwas
f gewaltsame Improvisationen. [Ein kostbares Altarblatt in 6 Abtheilungen: Himmelfahrt der Jungfrau, in der Hauptkirche von Busto
g Arsizio bei Mailand. — Mr.] — Was man in Galerien von ihm sieht, giebt selten die höchste Idee von seiner Begabung; am ehesten in
h der an seinen Werken reichen Galerie von Turin die folgenden: der h. Petrus mit Donator, und: eine Grablegung welche an Garofalo erinnert, der zu den grossen Meistern in einem ähnlichen Verhältniss
i stand wie F. — [Das allegorische Bild in der Gal. Sciarra zu Rom, durch seine ungeschickt phantastische Landschaft interessant, gehört den Meister nicht an. — Mr. — Cartons in der Akad. Albertina, Turin. — Fr.]

k Fresken: Vor Allem verrathen die in reichlicher Folge zu Varallo befindlichen seinen ganzen Bildungsgang. Die frühsten: einige noch lombardische in zwei Kirchen vor der Stadt, S. M. di Loreto u. S. Marco;
l — dann in der Franciscanerkirche S. Maria delle Grazie (am Fuss des Sacro monte) ist zunächst die ganze Wand über dem Chor angefüllt

[1] Er war aus einem nahen Dorf, nannte sich stets mit Stolz einen Valsesianer und kehrte zwischen seinen Aufenthalten in Mailand und Rom immer wieder nach Varallo zurück. — Der Ort ist sowohl vom Ortasee als von Novara aus nicht schwer zu erreichen.

mit einer Passion in einem Mittelbild und vielen Einzelfeldern ringsum, wesentlich eine sehr freie und kräftige Umbildung einer peruginesken Inspiration, in welche aber auch Signorelli hineinzuklingen scheint; — in der Capelle links unter dieser Chorwand: Darstellung im Tempel, nnd Christus unter den Schriftgelehrten, von fast rafaelischer Erzählungsweise, vielleicht das Reinste was F. geschaffen; — dann wird in den 40 Capellen des Sacro monte manches dem F. zugeschrieben; sicher gehören ihm: in der Capelle der heil. 3 Könige das rings auf die Wand gemalte Geleit derselben (sehr zerstört), — und in der Capelle der Kreuzigung: der rings auf die Wand gemalte Zug der Kriegsknechte, Reiter und Frauen von Jerusalem sammt den etwa 12 blonden weinenden Engeln am Gewölbe, spätes Hauptwerk von grösster Fülle des Ausdrucks und entschlossenster Breite der Darstellung. (Dagegen können die Thongruppen welche die Mitte der betr. Capellen einnehmen, unmöglich F.'s eigenes Werk sein, auch wenn er sie im Accord mit übernommen haben sollte).

In der Wallfahrtskirche bei Saronno: das die Kuppel anfüllende a derbkräftige Engelconcert, in merkwürdigem Gegensatz zu der Milde der dortigen Meisterwerke des Luini; — in der Brera zu Mailand: b Fresken mit dem Leben der Maria, zum Theil von sehr edeln und einfach sprechenden Motiven; — eine ganz grossartige, schon in der Anordnung imposante Geisselung in S. Maria delle grazie zu Mailand c (in einer Cap. d. r. Seitenschiffes), F.'s letztes Fresco, datirt 1542; — einige treffliche heilige Gestalten in der Kirche der Insel S. Giuliano d im Lago d'Orta; — Anderes in S. Christoforo, S. Paolo zu Vercelli, [Madonna mit Stifterinnen in einem dichtbewachsenen Obstgarten, vielleicht das schönste Bild das F. gemalt! Ebendaselbst colossale Fresken. 1532 u. 34. — Mr.] u. a. a. O.

Von den Nachfolgern Gaudenzio's hat *Bernardino Lanini* eine e sehr gute Zeit, eine wahre Energie in Formen und Farben gehabt; Späteres ist mehr manierirt. (Brera und versch. Kirchen in Mailand;) f [das Beste: die jugendlichen Wandmalereien einer Capelle des r. Seitenschiffes in S. Ambrogio. Spät das grosse Fresco in S. Catharina g daselbst. — Mr.]; Galerie von Turin; Kirche von Saronno; [Kirche h von S. Pietro-Paolo zu Borgo Sesia: thronende Madonna zwischen i Heiligen, von 1539. In Novara und Vercelli kommt L. in allen Kirchen, mit Gaudenzio und allein vor. — Mr.]; Hauptwerk eine Cap. im l. Seitenschiff des Domes von Novara mit Scenen aus dem Leben der h.

Jungfrau von der Verkündigung bis zur Flucht nach Aegypten, am Gewölbe Engel). — *Lomazzo* und *Figino* gehören schon zu den eigentlichen Manieristen, ersterer hat Werth als Kunstschriftsteller, weniger durch seine Ansichten als durch wichtige Notizen. [Als Künstler beide nur in Bildnissen geniessbar. — Mr.]

Eine Anzahl Halbfiguren aus dem Gebiete des passiven Ausdruckes (Eccehomo, Mater dolorosa, Magdalena, Catharina etc.) gehören theils dem *Aurelio Luini*, theils einem gewissen *Gian Pedrini*, Schüler Lionardo's, [Bestes Bild in der Sacristei von S. Sepolcro zu Mailand, ein anderes von 1521 im Chor von S. Marino zu Pavia. — Fr.] theils dem *Andrea Solario*. Der Behandlung nach sind sie a von verschiedenem, zum Theil von hohem Werth. (Pedrini's Magdalena, Brera.) Diese vor überirdischer Sehnsucht oder von heiligem Schmerz bewegten Einzelcharaktere beginnen mit Pietro Perugino und den genannten Mailändern und gewinnen von Zeit zu Zeit eine grosse Verbreitung in der Kunst. Man muss diese frühern mit denjenigen eines C. Dolci vergleichen, um ihren wahren Werth zu erkennen.

[*Andrea Solario* (geb. vielleicht schon 1458, gest. um 1530) verdient eine besondere Beachtung. Aus seiner Jugend, als er G. Bel- b lini's Unterrricht genoss, das bez. Bild der Brera, Nr. 358, von 1495, die lichte, sehr sorgfältige Halbfigur einer Madonna mit S. Joseph und einem andern Alten in Landschaft; ebendas. Nr. 236 (C. da Sesto genannt) das sehr schöne männl. Brustbild. — Seine Werke aus dem Anfang des XVI. Jahrh. zeigen Einfluss von Mantegna; (so das Bild der Kreuzigung, weniger das der „Madonna mit dem grünen Kissen" beide im Louvre). — Dann erscheint er nächstverwandt mit Luini (ein vortreffliches bezeichnetes Bild der Art vom Jahr 1515 bei Don c Giacomo Poldi zu Mailand). — Unbezeichnete Bilder werden oft verkannt; so in der städt. Galerie zu Brescia eine kleine Perle: ein Mönch d in Anbetung vor dem kreuztragenden Christus. Minder erfreulich sind die Halbfigurenbilder des von rohen Henkersknechten umgebenen e leidenden Heilandes, wie das der Galerie Borghese zu Rom (Saal III, f Nr. 1). Für sein letztes Werk gilt das Altarbild der Certosa von Pavia, angebl. von *Giulio Campi* vollendet. Man fühlt das Hereinbrechen einer neuen Zeit, deren breite, flüchtige Behandlung, wie es schon das grosse Maass mit sich bringt, mit Solario's Strenge und Gewissenhaftigkeit in Widerspruch steht. — Mr.]

Michelangelo Buonarroti (1474—1563), der Mensch des Schicksals für die Baukunst und für die Sculptur, ist es auch für die Malerei. Er hat sich selber vorzugsweise als Bildhauer betrachtet (Seite 664); in einem seiner Sonette sagt er bei Anlass der Deckenmalerei in der Sistina: „essendo ... io non pittore". Allein für den Ausdruck derjenigen idealen Welt, die er in sich trug, gewährte die Malerei doch so ungleich vielseitigere Mittel als die Sculptur, dass er sie nicht entbehren konnte. Gegenwärtig verhält es sich wohl im Allgemeinen so, dass wer ihm von Seiten der Sculptur entfremdet ist, von Seiten der Malerei immer wieder den Zugang zu ihm sucht und findet.

Wie er die Formen bildete und was er damit im Ganzen wollte, ist oben bei Anlass der Sculptur angedeutet worden. Für die Malerei kommen noch besondere Gesichtspunkte in Betracht. Michelangelo lernte zwar in der Schule Ghirlandajo's die Handgriffe, ist aber in seiner Auffassung ohne alle Präcedentien [1]). Es lag ihm ganz ferne, auf irgend eine bisherige Andacht, einen bisherigen kirchlichen Typus, auf die Empfindungsweise irgend eines andern Menschen einzugehen oder sich dadurch für gebunden zu erachten. Das grosse Capital der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters existirt für ihn nicht. Er bildet den Menschen neu, mit hoher physischer Gewaltigkeit, die an sich schon dämonisch wirkt, und schafft aus diesen Gestalten eine neue irdische und olympische Welt. Sie äussern und bewegen sich als eine von allem Frühern verschiedene Generation. Was bei den Malern des XV. Jahrh. Charakteristik heisst, findet bei ihnen schon desshalb keine Stelle, weil sie als ganzes Geschlecht, als Volk auftreten; wo aber das Persönliche verlangt wird, ist es ein ideal geschaffenes, eine übermenschliche Macht. Auch die Schönheit des menschlichen Leibes und Angesichtes kommt nur im Gewande jener Gewaltigkeit zum Vorschein; es liegt dem Meister mehr daran, dass seine Gestalten der höchsten Lebensäusserungen fähig, als dass sie reizend seien.

Wenn man weit aus dem Bereiche dieser Werke entfernt ist und Athem geschöpft hat, so kann man sich auch gestehen, was ihnen fehlt, und wesshalb man nicht mit und unter denselben leben könnte. Ganze grosse Sphären des Daseins, welche der höchsten künstlerischen

---

[1]) Diess schliesst nicht aus, dass dem Luca Signorelli ein ähnliches Ziel, wenn auch nur dämmernd vorschwebte. S. 812, c. 813. h.

Verklärung fähig sind, blieben dem Michelangelo verschlossen. Alle die schönsten Regungen der Seele (statt sie aufzuzählen genügt eine Hinweisung auf Rafael) hat er bei Seite gelassen; von all dem was uns das Leben theuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor. Zugleich giebt diejenige Formenbildung, welche für ihn die ideale ist, nicht sowohl eine ins Erhabene und Schöne vereinfachte Natur, als vielmehr eine nach gewissen Seiten hin materiell gesteigerte. Keine noch so hohe Bezeichnung, kein Ausdruck der Macht kann es vergessen machen, dass gewisse Schulterbreiten, Halslängen u. a. Bildungen willkürlich und im einzelnen Fall monströs sind. Angesichts der Werke selbst wird man allerdings immer geneigt sein, dem Michelangelo ein eigenes Recht und Gesetz neben dem aller übrigen Kunst zuzugestehen. Die Grösse seiner Gedanken und Gedankenreihen, die freie Schöpferkraft, mit welcher er alle denkbaren Motive des äussern Lebens ins Dasein ruft, machen das Wort Ariost's erklärlich: Michel più che mortale angel divino.

Von seinem ersten grossen Werke, jenem im Wetteifer mit Lionardo geschaffenen Carton für den Palazzo vecchio — ebenfalls eine Episode aus dem Kriege mit Pisa — sind nur dürftige Erinnerungen auf unsere Zeit gekommen. Baccio Bandinelli hat denselben aus Neid zerschnitten.

In der Blüthe seiner Jahre unternahm Michelangelo die Ausmalung a des Gewölbes der sixtinischen Capelle im Vatican (etwa 1508—1511; von welcher Zeit die durchaus eigenhändige Ausführung 22 Monate in Anspruch nahm). (Bestes Licht: 10—12 Uhr.) Die Aufgabe bestand in lauter Scenen und Gestalten des alten Testamentes, mit wesentlichem Bezug auf dessen Verheissung. Er stufte diesen Inhalt vierfach ab: in Geschichten, — in einzelne historische Gestalten, — in ruhende Gruppen, — und in architektonisch belebende Figuren. Die Geschichten, welche ein Dasein in einem perspectivisch bestimmten, nicht bloss idealen Raum verlangen, vertheilte er an die mittlere Fläche des Gewölbes. (Eine Ausnahme machen die vier auf sphärische dreiseitige Flächen gemalten Eckbilder der Capelle, welche die wunderbaren Rettungen des Volkes Israel darstellen: die Geschichten der ehernen Schlange, des Goliath, der Judith und der Esther. So wunderbar aber das Einzelne, zumal in der Scene der Judith, gedacht und gemalt sein mag, so findet sich doch das Auge an diesen Stellen schwer in das Historisch-Räumliche hinein.) — Die

Propheten und Sibyllen mit den sie begleitenden Genien erhielten ihre Stelle an den sich abwärts rundenden Theilen des Gewölbes; — die Gruppen der Vorfahren Christi theils an den Gewölbekappen über den Fenstern, theils in den Lunetten welche die Fenster umgeben. Diese Theile sind sämmtlich nach einem idealen Raumgefühl componirt.—Diejenigen Figuren endlich, welche schon sehr passend „die belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur" genannt worden sind, liess er durch den ganzen Organismus hin immer so und immer da auftreten, wie und wo sie nöthig waren. Unter den Propheten und Sibyllen sind es derbe Kindergestalten in Naturfarbe, welche die Inschrifttafeln hoch in den Händen tragen oder sie mit dem Haupte stützen. An beiden Seitenpfosten der Throne der Propheten und Sibyllen sieht man je zwei nackte Kinder, Knabe und Mädchen, in Steinfarbe welche die Sculptur nachahmt. Ueber den Gewölbekappen oberhalb der Fenster nehmen liegende und lehnende athletische Figuren in Bronzefarbe die Bogenfüllung ein. Letztere sind je zu zweien fast symmetrisch angeordnet, überhaupt am strengsten architektonisch gedacht. Zuletzt, wo von beiden Seiten die colossalen Gesimse sich nähern und Raum lassen für die Reihe der Mittelbilder, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in natürlicher Farbe, je zweie halten die Bänder, an welchen das zwischen ihnen befindliche Medaillon von Erzfarbe mit Reliefs befestigt ist: einige tragen auch reiche Laub- und Fruchtgewinde. Ihre Stellungen sind die freisten und leichtesten; sie tragen nichts, weil es dort nach der idealen Rechnung nichts mehr zu tragen giebt, weil überhaupt die architektonischen Kräfte nicht schlechtweg versinnlicht, sondern poetisch symbolisirt werden sollten. (Karyatiden oder Atlanten, Kopf gegen Kopf gestemmt, wären z. B. eine Versinnlichung gewesen.) Diese sitzenden Gestalten, isolirt betrachtet, sind von einer solchen Herrlichkeit, dass man sie für die Lieblingsarbeit des Meisters in diesem Raum zu halten versucht ist. Aber ein Blick auf das Uebrige zeigt, dass sie doch nur zum Gerüste gehören.

In vier grössern und fünf kleinern viereckigen Feldern, der Mitte des Gewölbes entlang, sind die Geschichten der Genesis dargestellt. Zuerst unter allen Künstlern fasste Michelangelo die Schöpfung nicht als ein blosses Wort mit der Geberde des Segens, sondern als Bewegung. So allein ergaben sich für die einzelnen Schöpfungsakte lauter neue Motive. In erhabenem Fluge schwebt die gewaltige

Gestalt dahin, begleitet von Genien, welche derselbe Mantel mit umwallt; — so rasch, dass ein und dasselbe Bild zwei Schöpfungsakte (für Sonne und Mond und für die Pflanzen) vereinigen darf. Aber der höchste Augenblick der Schöpfung (und der höchste Michelangelo's) ist die Belebung Adams. Von einer Heerschaar jener göttlichen Einzelkräfte, tragenden und getragenen, umschwebt, nähert sich der Allmächtige der Erde und lässt aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halb belebten ersten Menschen hineinströmen. Es giebt im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Uebertragung des Uebersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auch die Gestalt des Adam ist das würdigste Urbild der Menschheit.

Die ganze spätere Kunst hat sich von dieser Auffassung Gottes des Vaters beherrscht gefühlt, ohne sie doch erreichen zu können. Am tiefsten ist Rafael (in den ersten Bildern der Loggien) darauf eingegangen.

Die nun folgenden Scenen aus dem Leben der ersten Menschen erscheinen um so gewaltiger, je einfacher sie die uranfängliche Existenz darstellen. „Sündenfall und Strafe" sind mit ergreifender Gleichzeitigkeit auf Einem Bilde vereinigt; die Eva im Sündenfall zeigt, welche unendliche Schönheit dem Meister zu Gebote stand. Als Composition von wenigen Figuren steht „Noahs Trunkenheit" auf der Höhe alles Erreichbaren. Die „Sündfluth" contrastirt zwar nicht glücklich mit dem Maassstab der übrigen Bilder, ist aber reich an den wunderwürdigsten Einzelmotiven.

Die Propheten und Sibyllen, die grössten Gestalten dieses Raumes, erfordern ein längeres Studium. Sie sind keinesweges alle mit derjenigen hohen Unbefangenheit gedacht, welche aus einigen derselben so überwältigend spricht. Die Aufgabe war: zwölf Wesen durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Uebermenschliche emporzuheben. Die Gewaltigkeit ihrer Bildung allein genügte nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äusserlich sichtbaren Art. Vielleicht überstieg dieses die Kräfte der Kunst. — Die je zwei Genien, welche jeder Gestalt beigegeben sind, stellen nicht etwa die Quelle und Anregung der Inspiration vor, sondern Diener und Begleiter; sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine überirdische bezeichnen; durchgehends sind sie in Abhängigkeit von derselben

geschildert. — Von unvergleichlicher Herrlichkeit ist der gramverzehrte Jeremias; oder Joël, den beim Lesen die stärkste innere Erregung ergreift; der wie vom Traum erweckte Jesajas; Jonas mit dem Ausdruck eines wiedergewonnenen mächtigen Lebens; die Sibylla delphica, welche schon die Erfüllung ihrer Weissagung vor sich zu sehen scheint — von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Verein offenbart. — Abgesehen von der innern Bedeutung ist durchgängig genau auf die Gewänder zu achten, welche von der idealen Aposteltracht durch eine absichtliche (orientalische) Nuance unterschieden, überaus schön geschwungen und gelegt, und in vollkommenstem Einklang mit Stellung und Bewegung sind, sodass jede Falte ihre (vielleicht hie und da zu bewusst berechnete?) Causalität hat. — (Gewisse dumpfe Töne der Carnation waren Michelangelo eigen und finden sich auch auf seinem einzigen Tafelbilde, wovon unten, wieder.)

Von den Vorfahren Christi zeigen diejenigen in den Lunetten die leichteste Meisterschaft in monumentaler Behandlung des ungünstigsten Raumes. Geschichtslos, wie die meisten derselben sind, existiren sie bloss in Beziehung auf ihren göttlichen Abkömmling und zeigen desshalb den Ausdruck des ruhigen, gesammelten Harrens. Schon hier kommen einige wunderbar schöne, einfache Familienscenen vor. — In diesem Betracht sind aber einzelne Darstellungen in den dreieckigen Gewölbekappen vielleicht noch ausserordentlicher; ja es findet sich unter diesen auf der Erde sitzenden Eltern mit Kindern mehr als Ein Motiv des höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit oder sonst irgend einen activen Affect erreicht.

Dieses ist die Stiftung Papst Julius II. Mit Anspornen und Nachgeben, mit Streit und mit Güte erhielt er was vielleicht kein Anderer von Michelangelo erhalten hätte. Sein Andenken ist in der Kunst ein hochgesegnetes.

Viele Jahre später (1534—1541) unter Papst Paul III. malte Michelangelo an der Hinterwand der Capelle das jüngste Gericht. a

Man muss zuerst darüber im Klaren sein, ob man überhaupt die Darstellung dieses Momentes für möglich und wünschbar hält. Sodann, ob man irgend eine Darstellung würdigen kann, welche nicht durch einen sofortigen Hauptschlag, z. B. einen raffinirten Lichteffect (in *John Martin's* Manier) die Phantasie gefangen nimmt; schon die

Ausführung in Fresco verbot diess hier. Endlich, ob man die physischen Kräfte besitzt, dieses ganze ungeheure (stellenweise sehr verdorbene) Bild nach Gruppirung und Einzelmotiven gewissenhaft durchzugehen. Dasselbe will nicht nach dem ersten Eindruck, sondern nach dem letzten beurtheilt sein.

Der grosse Hauptfehler kam tief aus Michelangelo's Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit Allem was kirchlicher Typus, was religiöser Gemüthsanklang heisst, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildet, zu deren Aeusserung die Nacktheit wesentlich gehört, so existirt gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die der untern. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr blosses symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr grosse poetische Gedanken; von den beiden obern Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz grossartig dämonische Scene bildet, die andere aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinuntergezogen wird. Die untere Scene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen u. s. w. — Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im Ganzen

eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppirung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das jüngste Gericht war die einzige Scene, welche hiefür eine absolute Freiheit gewährte, vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkt aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Theil der ganzen grossen Composition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung und Bewegung fragen und man wird Antwort erhalten.

Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten; — immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden.[1])

Die beiden grossen Wandgemälde in der nahen Capella Paolina, Pauli Bekehrung und die Kreuzigung des Petrus; aus der spätesten Zeit Michelangelo's, sind durch einen Brand entstellt und so schlecht beleuchtet (vielleicht am erträglichsten Nachmittags?) dass man sie besser aus den Stichen kennen lernt. In dem erstern ist die Geberde des oben erscheinenden Christus von einer zwingenden Gewalt, der gestürzte Paulus eines der trefflichsten Motive des Meisters.[2]) a

---

Staffeleibilder giebt es bekanntlich keine von seiner Hand, mit einziger Ausnahme eines frühen Rundbildes der heil. Familie b

[1]) Für den Zustand des Werkes vor der Uebermalung, welche Daniel da Volterra auf Pauls IV. Befehl unternahm, ist eine Copie des *Marcello Venusti* (oder *Sebastiano del Piombo?*) im Museum von Neapel, trotz auffallender Freiheiten, die wichtigste Urkunde. *

[2]) [Zwischen dem Michelangelo der sixt. Capelle (1509) und dem der paolinischen (1542) besteht ein so unermesslicher Abstand, dass derjenige keiner Versündigung an dem Genius des grossen Meisters beschuldigt werden könnte, dem die letztern Wandgemälde als unerfreulich, ja geradezu ungeniessbar erschienen. — Mr.]

in der Tribuna der Uffizien. [1]) Die gesuchte Schwierigkeit (die knieende Maria hebt das Kind vom Schooss des hinter ihr sitzenden Joseph) ist nicht ganz besiegt; mit einer Gesinnung dieser Art soll man überhaupt keine heiligen Familien malen. Der Hintergrund ist, wie bei Luca Signorelli, mit Actfiguren ohne nähere Beziehung bevölkert. Der kleine Johannes läuft an der steinernen Brustwehr mit einer spöttischen Miene vorbei.

a Im Pal. Buonarroti zu Florenz (S. 665, a) sind eine Anzahl Zeichnungen ausgestellt, unter welchen die einer säugenden Madonna besonders schön ist; — ein früherer Entwurf des Weltgerichtes; — ein vielleicht von M. begonnenes grosses Bild der heil. Familie, das er aber den vielen Verzeichnungen und Roheiten zufolge schwerlich b selbst ausgemalt haben kann. — In der Brera zu Mailand die ehemals in Rafaels Besitz befindliche (und ihm selber trotz der von seiner Hand herrührenden Unterschrift „Micheile angelo bonarota" beigelegte) Tuschzeichnung des sog. Götterschiessens, il Bersaglio de' Dei; nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indess Amor auf der Seite schlummert; eine herrliche Gruppe, aus bereits knieenden, laufenden und noch schwebenden Figuren zu einem unvergleichlichen Ganzen gebildet. Rafael mochte ein anregendes Problem darin finden, dieselbe durch einen seiner Schüler in Fresco, und zwar von der umgekehrten Seite, aus-c führen zu lassen; wenigstens ist diess der Inhalt eines der drei Frescobilder, welche aus der sog. Villa di Raffaelle in den Pal. Borghese zu Rom (IX. Saal) übergegangen sind.

Andere Compositionen existiren nur in Ausführungen von d der Hand der Schüler. — Ich weiss nicht, ob das Bild der drei Parzen, im Pal. Pitti (ausgeführt von *Rosso Fiorentino*) unbedingt in diese Categorie gehört; Michelangelo hätte einen solchen Gegenstand wohl e gewaltiger aufgefasst. — Mehrmals (z. B. Pal. Sciarra und Pal. Corsini in Rom) kommt eine heil. Familie von besonders feierlicher Intention vor; Maria, auf einer Art von Thron sitzend, legt eben das Buch weg und sieht auf das fest schlafende, grandios auf ihrem Knie

---

[1]) [In England befinden sich zwei echte Tafelbilder: die von der Manchester Ausstellung her bekannte Madonna mit dem Kinde und vier Engeln (unvollendet) im Besitz des Lord Taunton zu London, und in der National-Galerie daselbst eine kürzlich erworbene, ebenfalls unvollendete Grablegung. Mr.]

liegende Kind; von hinten schauen lauschend herüber Joseph und der kleine Johannes. — In der Sacristei des Laterans: eine Verkündigung, a von *Marcello Venusti* ausgeführt. — Christus am Oelberg, nicht eben glücklich in zwei Momente geschieden, u. a. im Pal. Doria zu Rom. — Von der Pietà und dem Crucifixus weiss ich kein Exemplar in ital. Sammlungen anzugeben, ebensowenig von den berühmten mythologischen Compositionen: Ganymed, Leda, Venus von Amor geküsst; [von letzterer eine Wiederholung im Museum von Neapel b von *Angelo Bronzino;*[1]) ebenda der sehr schöne Original-Carton].

Einen höhern Rang nehmen natürlich solche Bilder ein, welche Michelangelo unter seinen Augen ausführen liess, hauptsächlich durch *Sebastiano del Piombo.* Das wichtigste derselben, die Erweckung des Lazarus, befindet sich in London; — dann folgt die Geisselung c Christi in S. Pietro in montorio zu Rom (1. Cap. r. in Oel auf die Mauer gemalt); hier ist das Unleidliche gross gegeben, die bewegten Schergen heben die duldende Hauptfigur unbeschreiblich wirksam hervor. Die umgebenden Malereien sollen ebenfalls nach M.'s Entwürfen ausgeführt sein. (Eine gute kleine Wiederholung im Pal. d Borghese, S. III, Nr. 48). — Endlich wird bei der Kreuzabnahme e des *Daniele da Volterra* in Trinità de' monti (1. Cap. l.) immer der Gedanke erwachen, dass Michelangelo das Beste daran erfunden habe, indem alle übrigen Werke des Daniele [mit einziger Ausnahme des Kindermords in der Tribuna der Uffizien] erstaunlich weit hinter f diesen zurückstehen. Gar zu wunderbar schön ist das Heruntersinken des Leichnams, um welchen die auf den Leitern Stehenden gleichsam eine Aureola bilden; gar zu vortrefflich motivirt und vertheilt sind die Bewegungen der Letztern. Auch die untere Gruppe um die ohnmächtige Madonna ist vorzüglich, setzt aber schon das pathologische Interesse an die Stelle des rein Tragischen. (Das ganze Bild stark verletzt und restaurirt.)

Eine eigentliche Schule hat Michelangelo nicht gehabt; er führte seine Fresken ohne Gehülfen aus. Denjenigen, welche sich (meist in seiner spätesten Zeit) auf irgend eine Weise an ihn anschlossen, werden wir unter den Manieristen wieder begegnen. Sein Beispiel war auch in der Malerei das verhängnissvollste. Niemand hätte Das

[1]) Von den gemalten Porträts des M. ist dasjenige in der capitolinischen Galerie * (laut Platner von *Marcello Venusti*) wohl das beste. Dasjenige in den Uffizien scheint ** eine unbedeutende Arbeit des XVII. Jahrh. zu sein.

wollen dürfen, was er gewollt und mit seiner riesigen Kraft durchgeführt hatte; Jedermann aber wünschte doch solche Wirkungen hervorzubringen wie Er. Als er starb waren alle Standpunkte in den sämmtlichen Künsten verrückt; Alle strebten ins Unbedingte hinaus, weil sie nicht wussten, dass Alles was bei ihm so aussah, durch sein innerstes persönliches Wesen bedingt gewesen war.

Die florentinische Malerei blüht mit Lionardo und Michelangelo noch nicht vollständig aus. Die unermesslichen Lebenstriebe, welche das XV. Jahrh. in dieser Weihestätte der Kunst geweckt und ausgebildet hatte, erreichen noch in zwei andern grossen Meistern eine Vollendung, welche ganz eigener Art und von jenen beiden wesentlich unabhängig ist.

Der eine ist *Fra Bartolommeo* (eigentlich *Baccio della Porta*, 1475—1517), ursprünglich Schüler des Cosimo Rosselli; seine Befreiung aus den Banden des XV. Jahrhunderts verdankte er Lionardo; sein positiver Inhalt ist ihm eigen [1]). Er zuerst hat das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, welches aus dem Zusammenklang grossartiger Charaktere, reiner imposanter Gewandungen und einer nicht bloss symmetrischen, sondern architektonisch aufgebauten Gruppirung entsteht. Seine persönliche Empfindung hat nicht immer genügt, um dieses gewaltige Gerüste völlig zu beleben, und hierin steht er dem Lionardo nach, welcher immer Schönheit, Leben und Charakter an Einem Stücke giebt. Auch würde er für bewegte Compositionen überhaupt nicht ausgereicht haben. Allein was das Altarwerk im engern Sinn verlangt, hat Keiner mit vollkommnerer Hoheit dargestellt.

Die Freiheit und Grösse seiner Charakterauffassung lernt man a im Einzelnen kennen aus einer Anzahl von Heiligenköpfen al Fresco in der Akademie zu Florenz; wozu noch ein herrliches Eccehomo im b Pal. Pitti kömmt. Ohne Lionardo's unendliche Energie sind es doch

---

* [1]) Die beiden wunderschönen kleinen Täfelchen in den Uffizien (Anbetung des Kindes und Darstellung im Tempel) gelten als frühe Arbeiten, aus der Zeit, da der Meister noch nicht ins Kloster S. Marco getreten war. (Also vor 1500). Ich kann mich nach öfterer Untersuchung immer weniger in diese Zeitannahme schicken. — Die sichere Reihe der Werke des Frate beginnt dann [abgesehen von dem jüngsten Gericht in S. Maria Nnova von 1498/99] mit der Madonna di S. Bernardo von 1506/7, in der Akademie.

so gross aufgefasste Menschenbilder, zum Theil von wahrhaft himmlischem Ausdruck. Zwei runde Frescogemälde in derselben Akademie, a Madonnen, sind bei ihrer flüchtigen Ausführung als Linienprobleme merkwürdig; in dem einen hat er offenbar hauptsächlich die vier Hände und die beiden Füsse schön zu ordnen gestrebt. — Für den Einzelausdruck ist sonst seine Kreuzabnahme (Pal. Pitti) das Haupt- b werk. Mit welcher Macht wirken hier die beiden Profile des höchst edel gebildeten Christus und der alles vergessenden Mutter, die ihm noch den letzten Kuss auf die Stirne drücken will! mit welcher untrüglichen dramatischen Sicherheit ist der Schmerz des Johannes durch Beimischung der körperlichen Anstrengung unterschieden! Kein Klagen aus dem Bilde hinaus wie bei Van Dyck; keine vermeintliche Steigerung des Eindruckes durch Häufung der Figuren wie bei Perugino.

Die übrigen Bilder sind fast sämmtlich grandiose Constructionen, mit strenger und im Einzelnen sehr schön aufgehobener Symmetrie. Wo die Charaktere aus seinem Innern kommen, sind es lauter Werke ersten Ranges.

Leider ist die einzige grössere Scene dieser Art, das Fresco eines c jüngsten Gerichtes bei S. Maria Nuova in einem Verschlag in dem Hofe links von der Kirche) beinahe erloschen. Doch erkennt man in dem herrlichen obern Halbkreise von Heiligen mit leiser perspectivischer Verschiebung nach der Tiefe dieselbe Inspiration, welche Rafael das Fresco von S. Severo in Perugia (1505) und die obere Gruppe der Disputa (1508) eingab. [Urkundlich im Jahre 1499 vollendet gewinnt dieses höchst interessante Werk die Bedeutung, das erste Werk italienischer Malerei zu sein in welcher die Glorie mit dem Raumgefühl des XV. Jahrhunderts die volle feierliche Würde der ernsthaftesten Schöpfungen des gothischen Styles gesteigert und verklärt vereinigt.]

Von Altarbildern ist dasjenige im Dom von Lucca (hinterste d Cap. links), eine Madonna mit zwei Heiligen, vom Jahre 1509, ganz besonders schön und seelenvoll. (Dagegen die grosse späte Madonna e della misericordia in S. Romano zu Lucca von 1515, links, zwar im Einzelnen vortrefflich, als Ganzes aber weniger unbefangen.) [Ebendas. 1. Altar l. der grossartig feierlich schwebende Gott Vater, verehrt f von der h. Maria Magdalena und Catharina von Siena (von 1509), Gestalten der höchsten weiblichen Schönheit, äusserst wirksam über den niedrigen Horizont der Landschaft in den lichten Ton der Luft

a ragend.] — In S. Marco zu Florenz (2. Alt. r.) ein ebenfalls frühes sehr grosses Bild, welches B.'s Compositionsweise im Augenblick ihrer nahen Vollendung zeigt; die Madonna edel und leicht gestellt; die beiden knieenden Frauen ein ewiges Vorbild symmetrischer Profilgestalten; die Putten noch in der Weise des XV. Jahrh. mit Emporheben des Vorhanges beschäftigt, aber schon von dem höhern Geschlecht des XVI. Jahrh.; die Farbe, wo sie erhalten ist, von tiefem
b Goldton. In dem anstossenden Kloster die einfach schöne Lunette über dem hintern Eingang des Refectoriums: Christus mit den bei-
c den Wanderern nach Emmaus [in denen er Ordensgenossen, links den nachherigen Cardinal von Schönberg aus Sachsen, porträtirte. — Ebendaselbst in der Capelle del Giovanato eine Halbfigur der Mad.; im Dormitorium fünf Büsten.] — In der Akademie die dem heil. Bernhard erscheinende Madonna (von 1506/7 noch mit einigen herben Zügen der Köpfe); hier ist die Gruppe der Engel um die Madonna mit der gewohnten symmetrischen Strenge componirt, aber sehr schön ins Profil (oder Dreiviertelansicht) gesetzt und zugleich ihr Schweben eben so leicht als erhaben ausgedrückt, wovon man sich durch einen vergleichenden Blick auf die nächsten Engeldarsteller des XV. Jahrh.
d überzeugen kann. — Das Vollkommenste, was B. geleistet, ist dann vielleicht der Auferstandene mit 4 Heiligen (Pal. Pitti); grandioser und weihevoller ist die Geberde des Segnens vielleicht nie dargestellt worden; die Heiligen sind erhabene Gestalten; die beiden Putten, welche einen runden Spiegel mit dem Bilde der Welt (als Landschaft) halten, schliessen als Basis diese einfache und strenge Composition in holdseligster Weise ab. — Ebenda: ein grosses, reiches Altarbild aus S. Marco (wo jetzt eine Copie steht), vom Jahre 1512, welches in den Charakteren etwas allgemein, auch durch die braune Untermalung in den Schatten sehr geschwärzt ist, aber ein Wunder der Composition; die Engel, welche den Baldachin tragen, entsprechen strenge der halbkreisförmigen untern Gruppe (vergl.
e Rafaels Disputa). — In den Uffizien ist schon ein ganz kleines Rundbildchen, Nr. 1152, der Salvator auf zwei Engeln und einem Cherub schwebend, als Construction sehr merkwürdig; noch mehr aber (ebenda) die grosse braune Untermalung des Bildes der h. Anna, der Maria und vieler Heiligen, glücklicher Weise als Untermalung ganz vollendet, auch in den durchgängig schönen und bedeutenden Charakteren, so dass die vollkommene Architektonik nicht nur überall geistvoll

aufgehoben, sondern auch mit dem edelsten individuellen Leben erfüllt ist.

Von einzelnen Gestalten ist der colossale heil. Marcus (Pal. Pitti) a die wichtigste. Allein hier betritt der Frate denselben Abweg, auf welchem man den Michelangelo findet; er schafft ein ungeheures Motiv aus bloss künstlerischen Gründen; auch in dem Kopf ist etwas falsch Uebermenschliches; die Draperie aber, auf welche es eigentlich abgesehen war, ein Wunderwerk. — Die zwei Propheten in der Tri- b buna der Uffizien haben ebenfalls etwas Unreines; — die beiden stehenden Apostel im Quirinal zu Rom, welche Rafael vollendete [1], c habe ich seit den Vorbereitungen zum letzten Conclave 1846 nicht mehr gesehen und auch damals nur flüchtig. Ein ganz herrliches Bild aber, in welchem Charakter, momentaner Ausdruck und tizianische Farbenkraft zusammenwirken, ist die Figur des h. Vincentius Ferre- d rius in der Akademie Qu. gr. Nr. 69, deren Cartonzimmer ebenfalls noch vorzügliche Einzelgestalten des Frate enthält.

Mit Benützung seiner Entwürfe gemalt, theilweise auch von ihm selbst ausgeführt: die grosse Himmelfahrt Mariä im Museum von e Neapel; — [die grosse thronende Madonna mit 7 Heiligen in der f Akademie zu Florenz Qu. gr. Nr. 65; — ist ein blosses Schülerwerk. Die Pietà (ebenda) Qu. gr. 74, nach Fr. B.'s Composition von der schwachen *Plautilla Nelli.*]

Von den Schülern ist nur *Mariotto Albertinelli* (1474—1515) bedeutend. Vielleicht bevor er den Frate kannte, malte er das schöne Rundbild im Pal. Pitti, Madonna das Kind anbetend, welchem ein g Engel ein Kreuz hinreicht. Dann folgt unter dem beginnenden Einfluss des Frate das Altarfresco des Gekreuzigten im Capitelsaal der h Certosa (1505), endlich aus seiner schönsten Zeit die in zwei Figuren wahrhaft melodisch abgeschlossene „Heimsuchung" in den Uffizien, i und die thronende Madonna mit zwei knieenden und zwei stehen- k den Heiligen, in der Akademie; Werke, welche man nur den grössten Meistern zuzutrauen versucht ist. In den andern Bildern derselben Sammlung geht er mit vollster Anstrengung auf die Constructionsweise seines Meisters ein; mit grösstem Erfolge in der „Dreieinigkeit"; befangener, aber zum Theil mit dem schönsten und edelsten Ausdruck in der grossen Verkündigung (1510). In der Turiner Gallerie Nr. 584 das Rundbild einer heil. Familie [nach Cr. und Cav. von *Bugiardini*

[1] [Letzteres bezweifeln Crowe und Cavalcaselle.]

unter Mariotto's Einfluss. — Dem Zusammenwirken von Fra Bartolommeo und Mariotto verdanken ihr Dasein eine Anzahl Bilder von 1510—12, welche gewöhnlich ausser der Jahrzahl das Zeichen von a zwei verschlungenen Ringen mit einem Kreuzchen tragen; (Akad. zu b Siena, Qu. div. Nr. 91, Gal. Sciarra IV. Nr. 1, Gal. Borghese II. Nr. 31, Pal. Corsini zu Florenz; u. a. a. O.) — Mr.]

Die Nonne *Plautilla Nelli* interessirt nur da, wo die Motive des Frate (dessen Zeichnungen sie erbte) deutlich aus ihren Bildern hervorsehen. — Der gute *Fra Paolino da Pistoja* pflegt dem Rückfall ins Schwächlich-Perugineske zu unterliegen. (Madonna della cintola c in der florentinischen Akademie; — Crucifixus mit Heiligen im Kreuz-d gang von S. Spirito zu Siena.) — [Dieses letztere nach einer Zeichnung des Meisters, doch schwach ausgeführt; äusserlich und empfindungslos, nur durch die freundliche Färbung erträglich. — Mr.]

Neben Fra Bartolommeo behauptet *Andrea del Sarto* (1487 bis 1531) sein eigenes Maass von Grösse. Ein wunderbarer Geist, nur einseitig begabt, aber einer der grössten Entdecker im Gebiet der Kunstmittel.

Es fehlt ihm im Ganzen dasjenige Element, welches man die schöne Seele nennen möchte. Die Antriebe, welche ihn beherrschen, sind wesentlich künstlerischer Natur; er löst Probleme. Daher die Gleichgültigkeit gegen die höhere Schönheit des Ausdruckes, das Sichabfinden mit einem herrschenden Typus, der namentlich seine Madonnen und seine Putten so kenntlich macht und selbst durch seine Charakterköpfe als bestimmter Bau des Schädels, der Augen, der Kinnbacken hindurchgeht. Wo derselbe zum Gegenstand passt, wirkt e er erhaben; einem jugendlichen Johannes d. T. (P. Pitti Nr. 265, Halbfigur) verleiht er z. B. jene strenge leidenschaftliche Schönheit, die für diese Gestalt wesentlich ist; ja bisweilen nimmt er eine hohe f sinnliche Lieblichkeit an, wie z. B. die den Gabriel begleitenden Engel in einer der drei Verkündigungen im Pal. Pitti Nr. 97, beweisen [leider sehr übermalt]; auch giebt es einige Putten von ihm, welche g keinem von denjenigen Correggio's an Schönheit und Naivität nachstehen, so z. B. in der herrlichen Madonna mit S. Franciscus u. S. Johannes Ev., vom Jahr 1517, in der Tribuna der Uffizien. Sie um-

klammern die Füsse der Madonna, während das fröhliche Christuskind an ihren Hals emporklettern will.

Dann ist Andrea wohl der grösste Colorist, welchen das Land südlich vom Apennin im XVI. Jahrh. hervorgebracht hat. Da er nicht auf einer schon ausgebildeten Schulpraxis fusste, sondern jedesmal mit eigener Anstrengung seine Principien neu zu entdecken hatte, seine Gewissenhaftigkeit aber nicht selten schwankte, so sind seine Arbeiten auch im Colorit sehr ungleich; neben dem eben erwähnten goldtönigen Wunderwerk in der Tribuna, neben der grossen heil. Familie im Pal. Pitti Nr. 81, neben den paar herrlichen einfachen Bildnissen [1]), in welchen Licht und Farbe und Charakter sich so vollkommen in Eins verschmelzen (P. Pitti, Uffizien), [das schönste und ohne Zweifel sein eigenes Porträt Nr. 1147 der Uffizien, meisterlich und flüssig wie mit Leimfarben auf feine Leinwand gemalt; eine nicht ganz ebenbürtige Wiederholung ist Nr. 66 in Pitti, schwer im Ton und etwas misshandelt, aber dennoch noch immer bezaubernd; — Mr.] — neben all diesem giebt es auch sehr bunte und dumpfe Malereien. — Immerhin hat Andrea zuerst von allen Florentinern eine sichere, harmonische Scala, eine tiefe, oft leuchtende Durchsichtigkeit der Farben erreicht; er hat auch zuerst der Farbe einen mitbestimmenden Einfluss auf die Composition des Bildes gestattet. Seine Gewänder fallen nicht umsonst in so breiten Flächen. Man muss dabei zugestehen, dass sie von einer hinreissenden Schönheit des Wurfes und des Contours sind und als vollkommener Ausdruck des Lebens der Gestalten ganz absichtslos scheinen.

a b c

Im Wesentlichen aber ist seine Composition ein eben so strenger architektonischer Bau als die des Fra Bartolommeo, welchem er offenbar das Beste verdankte. Auch hier ist lauter durch die Contraste verdeckte Symmetrie. Da er aber die Seele des Frate nicht hatte, so bleibt bisweilen das Gerüste unausgefüllt. Wie weit steht seine prächtig gemalte Kreuzabnahme (P. Pitti Nr. 58, von 1524) hinter der des Bartolommeo zurück! Die Motive, in Linien und Farben classisch, sind geistig fast null, ein unnützer Reichthum. Auch in der schönen Madonna mit den vier Heiligen (ebenda Nr. 307, aus demselben Jahr)

d

[1]) Welche davon ihn selber vorstellen, lassen wir dahingestellt. Dasjenige mit der Frau (P. Pitti Nr. 118) ist für die verhältnissmässig späte Zeit sehr befangen. Die Verzeichnung in seiner Hand und das Unlebendige im Kopf der Frau geben Einiges zu denken. *

contrastiren die ungenügenden Charaktere mit dem feierlichen Ganzen. Am meisten geistiges Leben zeigt unter den Bildern des P. Pitti die Disputa della Trinità Nr. 172; eine eifrigere und zusammenhängendere „heil. Conversation“ als die der meisten Venezianer sind; zugleich ein Prachtbild ersten Ranges. Die grossen Assunten sind beide spät, gleichen sich und haben viel Conventionelles, aber auch noch grosse Schönheiten (Nr. 191, unvollendet hinterlassen u. Nr. 225) — In den heil. Familien (wovon ausser den florent. Sammlungen auch a z. B. Pal. Borghese in Rom mehrere besitzt; ein schönes und echtes b Bild in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Neapel, rechts von der Hauptthür, eines in Turin) fällt jene Seelenlosigkeit neben den hohen malerischen Vorzügen oft ganz besonders auf; es ist bisweilen, als ständen die beiden Mütter und die beiden Kinder in gar keinem innigern Verhältniss zu einander. [Von den Bildern in Pal. Borghese halte ich nur eins, Saal III. Nr. 28, für ächt. — Unter den heil. Familien ist Nr. 81 in Pitti fein und markig, eine ächte Wiederholung davon in Pac lazzo Brignole Sale zu Genua. — Mr.]

Als historischer Erzähler hat Andrea gleichwohl Unvergängliches d geleistet. Die Fresken in der Vorhalle der Annunziata, zeigen zwar zum Theil dieselbe fast zu strenge architektonische Anordnung; in den drei ersten Bildern links, aus der Legende des S. Filippo Benizzi, vor 1510 vollendet, bildet sich die Gruppe coulissenartig an steigend zur Pyramide; das eigentlich Dramatische, Bedeutend-Momentane kömmt nirgends besonders zu seinem Rechte; in der Anbetung der Könige (letztes Bild rechts) wird man die Hauptgruppe sogar befangen finden. Allein es ist durch diese Malereien die wonnigste Fülle neuer Lebensmotive verbreitet; man geniesst mit dem Maler das hohe Glück, schlichte Lebensäusserungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegen einander, in weiter Räumlichkeit schön vertheilt anschauen zu können. Bei der Betrachtung des Einzelnen prägen sich zumal eine Anzahl von Gestalten des 1., 2. und 5. Bildes links unauslöschlich ein; trotz aller Verwitterung wird man im letztgenannten (Bekleidung des Aussätzigen) in der Gestalt des S. Filippo eine der höchsten Schöpfungen der goldenen Zeit erkennen. Die Geburt Mariä (vorletztes Bild rechts) ist die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaction dieses Gegenstandes; noch Domenico Ghirlandajo erscheint neben diesem wunderbaren Reichthum einseitig und herb. Ausser den Bildern der ältern

Meister (*Alessio Baldovinetti's* Geburt Christi, letztes Bild links, und *Cosimo Rosselli's* Einkleidung des S. Filippo, vorletztes links) haben die Schüler Andrea's hier noch ihr Bestes geleistet. Am nächsten ihm *Franciabigio* in der (durch den bekannten Hammerschlag verstümmelten) Vermählung Mariä, einem Werke des emsigen und begeisterten Wetteifers. In *Pontormo's* Heimsuchung, welche bei Weitem sein Hauptwerk ist, steigert sich die Auffassung Andrea's und Bartolommeo's mit äusserstem Kraftaufwand zu einem neuen Ganzen. Nur Mariä Himmelfahrt, von *Rosso,* zeigt den Styl Andrea's allerdings im Zustande der Verwilderung.

Ausserdem hat Andrea in seiner spätern Zeit (1526—27) das einzige Abendmahl geschaffen, welches demjenigen Lionardo's wenigstens sich von Ferne nähern darf: das grosse, theilweise vortrefflich erhaltene, theilweise sehr entstellte Frescobild im Refectorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz. (Zehn Minuten vor Porta della Croce, von der Strasse links seitab.) Der Moment ist der, dass Christus ein Stück Brod ergreift, um es in die Schüssel zu tauchen, während auch Judas, allein von Allen, bereits ein Stück Brod in der Hand hält. Die Charaktere sind nobel und kräftig aus dem Leben gegriffen, aber von der Hoheit derjenigen Lionardo's weit entfernt, welche Jeder eine ganze Gattung von Ausdruck gleichsam in der höchsten denkbaren Spitze darstellen. Auch hat A. der (allerdings ausserordentlich grossen) malerischen Wirkung zu Liebe seinen Leuten sehr verschiedene, zum Theil nichts weniger als ideale Gewänder gegeben; eine Abwechslung, deren schönen Erfolg das Auge empfinden kann, lange bevor es sie bemerkt. Unbeschreiblich lebendig ist hier wie bei Lionardo das Spiel der Hände, welche allein schon ausdrücken, wie Christus den fragenden Johannes beruhigt, wie Petrus jammert, wie dem Judas zugesetzt wird. (Bestes Licht: Nachmittags.) — *Franciabigio* hat in diesem Gegenstande (Abendmahl im Refectorium von S. Giovanni della Calza in Florenz) den Meister bei Weitem nicht erreicht.

Den Höhepunkt von Andrea's Colorit und Vortrag im Fresco bezeichnet ausser diesem Abendmahl auch die Madonna del Sacco, in einer Lunette des Kreuzgangs der Annunziata, um 1525.

Endlich aber giebt es eine Reihe einfarbiger Fresken, braun in braun, von seiner Hand, in dem kleinen Hof der Brüderschaft dello Scalzo (unweit S. Marco; den Einlass erhält man durch einen der

a b c d

Custoden der Akademie, welcher die Besucher dorthin begleiten muss). Der Gegenstand ist das Leben des Täufers. Mit Ausnahme einiger frühen und zweier von *Franciabigio* ausgeführten sind sämmtliche Compositionen bei aller Unscheinbarkeit von den mächtigsten und freisten Schöpfungen der reifen Zeit Andrea's. Das ängstlich Architektonische der frühern Fresken in der Annunziata ist hier durch lauter Geist und Leben überwunden. Die Grenzen der Gattung, welche alle feinere Physiognomik, allen Farbenreiz ausschloss, scheinen den Meister erst recht gereizt zu haben, sein Bestes zu geben. Unter den frühern ist die Taufe des Volkes durch Johannes die höhere (und höchste) Stufe der bekannten Freske Masaccio's; unter den Spätern haben die Heimsuchung, die Enthauptung, sowie die Ueberbringung des Hauptes den Vorzug; unter den allegorischen Figuren die Charitas, welche das Bild im Louvre weit übertrifft. [Eigenthümlich ist, dass Andrea hier mehrere Figuren von Albrecht Dürer in seine Compositionen aufnahm, so den zuhörenden Pharisäer auf der Predigt Johannis, eine sitzende Frau auf der Taufe des Volkes daneben u. A.] — Aus dieser Inspiration ist auch jene kleine geistvolle Predella mit
a den Geschichten von vier Heiligen in der Akademie gemalt. (Wo sich
b sonst von A. nichts Bedeutendes als das Bild der vier Heiligen befin-
c det.)—Die beiden Geschichten Josephs (P. Pitti) geben in keiner Beziehung einen Begriff von dem Vermögen Andrea's.

d Ausserhalb von Florenz enthält der Dom von Pisa, namentlich im Chor, eine Anzahl prächtig gemalter Einzelfiguren von Heiligen von 1524.

Von den Schülern und Nachfolgern ist das Beste schon genannt
e worden. Von *Franciabigio* (1482—1525) einige Historien (Breitbilder) mit kleinen Figuren in den Uffizien und im Pal. Pitti; gutes Porträt
f eines Mannes im Hut (1517) im Pal. Capponi. [Wahrscheinlich Eigen-
g bildniss; ein sehr schönes Porträt von 1514 im Pal. Pitti, Nr. 43, mit liebenswürdiger Ruhe des Ausdrucks und seelenvollem Blick. — Mr.]
h — *Pontormo* (*Puntormo*, 1494—1557) ist überhaupt nur um seiner Bild-
i nisse willen hochgeschätzt (Pal. Pitti: Ippolito Medici; — Uffizien: Cosimo der Alte, nach einem Profilbild des XV. Jahrh. trefflich neu redigirt); — seine übrigen Arbeiten sind je früher, um so besser we-
k nigstens gemalt (Uffizien: Leda mit den vier Kindern in einer Land-

schaft; — Capella de' Pittori bei der Annunziata: Fresco einer Madonna mit Heiligen, noch ganz in der Art des Meisters; — Pinacoteca zu Bologna: Madonna mit Kind, hinter einer Bank stehend [Letztere a dürfte dem *Giuliano Bugiardini* angehören. — Mr.]); — die spätern Werke erscheinen durch unberechtigten Aufwand wirklich oder vermeintlich schöner Formen schon manierirt (S. Felicità in Florenz 1. Cap. b rechts, Kreuzabnahme; — Pal. Pitti: die 40 Märtyrer); — die Breit- c bilder mit Historien (Uffizien) sehr zerstreut. — *Domenico Puligo* verfing sich in die Farben- und Lichtwirkungen Andrea's; seine Formen wurden darob unbestimmt, sein Vortrag verblasen. (Pal. Pitti: hei- d lige Familie, säugende Madonna; — Pal. Corsini in Florenz: Mehreres.) e Als einer der frühsten Porträtmaler von Profession möchte er vielleicht mehr als ein Bildniss in Anspruch nehmen können, das jetzt als Werk des Meisters gilt. — *Angelo Bronzino* (1502—1572) Schüler Pontormo's, wird als Historienmaler an keiner andern Stelle als bei den Manieristen unterzubringen sein. Als Bildnissmaler aber steht er in der bedeutenden und freien Auffassung keinem Zeitgenossen nach, auch den Venezianern nicht, so weit sie ihn in der Farbe übertreffen mögen, die bei ihm immer etwas Kalkiges behält. (In seiner Art, Pal. Doria in Rom: treffliches Porträt des Gianettino Doria; — Museum f von Neapel: die beiden Geometer; — sodann sicher von ihm: Pal. g Pitti, Nr. 434: der Ingenieur, grossartig im Geist eines Sebastian del h Piombo; — Uffizien: der junge Bildhauer; Dame im rothen Kleid; ein i Jüngling mit einem Brief; rothbärtiger Mann in einer Halle; — sämmtlich so gemalt, als wären sie nur dem bedeutenden Charakter zu Liebe dargestellt; dagegen die Dame mit einem Kinde ein blosses, vielleicht mediceisches Porträt [wohl von seinem Neffen *Alessandro Allori*. — — Mr.]. Pal Corsini: mehrere Porträts. — Pal. del Comune zu Prato: k mediceische Porträts aus Bronzino's Schule. — Aehnliche geringere, mit l spätern: in dem Gange, der von den Uffizien nach Ponte vecchio führt.) m

Von Andrea ist auch *Rosso de' Rossi* (*Rosso Fiorentino,* st. 1541 in Frankreich) abhängig. Er zeigt schon ganz besonders frühe den Weg, welchen die Entartung einschlagen würde. Die Formen Andrea's sind bei ihm bis ins Liederliche aufgelockert, um widerstandslos einer Composition durchaus nur nach grossen Farben- und Lichtmassen zu dienen. (Pal. Pitti: grosse Madonna mit Heiligen; — S. n Lorenzo, 2. Altar rechts, Vermählung der Maria; — S. Spirito, auf o einem Altar links: thronende Madonna mit Heiligen [Copie].) p

Noch einige Meister aus frühern florentinischen Schulen malen sich in dieser Zeit aus. *Ridolfo Ghirlandajo,* der Sohn Domenico's a und später Schüler des Frate, hat in zwei Bildern der Uffizien (S. Zenobius, der einen todten Knaben erweckt, und das Begräbniss des S. Zenobius) entweder ein grosses Talent bekundet oder einen sehr glücklichen Wurf gethan. Bewegung, Gruppirung, Köpfe und Farben sind ganz der goldenen Zeit gemäss: einige Nachlässigkeiten z. B. in der Gewandung verrathen jedoch durch den Mangel an Ernst schon den künftigen Manieristen; — ein trefflich wahres und derbes Frauen- b portrait im Pal. Pitti (1509) zeigt, was er in der Ausführung konnte, c wenn er wollte.[1] — Die Fresken in der Sala de' Gigli des Palazzo vecchio (Schutzheilige und Helden) erscheinen schon als das Werk einer müden Phantasie, die sich auf das XV. Jahrh. zurückwirft. Anderes ist geradezu Manier. So schon das von Ridolfo und seinem d Oheim *Davide* gemalte Bild in S. Felice (auf einem Altar links), eine e Madonna del popolo. [Sein schönstes mir in Italien bekanntes Bild über dem Eingang des Domes zu Prato: die Madonna schwebend über ihrem mit Rosen angefüllten Grabe reicht ihren Gürtel dem h. Thomas, an den Seiten Engel und Heilige. — Mr.] — Von *Micchele di* f *Ridolfo* u. a. das Bild der tausend Märtyrer, in der Akademie; ein blosses fleissiges Actstudium.

Von einem zurückgebliebenen Schüler Filippino's, *Raffaellin del Garbo,* der sich später vergebens dem grossen Styl zuzuwenden g suchte, ist eine Auferstehung (Akademie) das einzige frühere Bild h von Belang. In der Sacristei von S. Lorenzo eine Geburt Christi. In i der von seinem Meister begonnenen Cap. Carafa in der Minerva zu Rom malte er das Gewölbe; jetzt sehr verdorben. [Wir verweisen auf Crowe und Cavalcaselle's kritische Untersuchung über das Verhältniss der verschiedenen *Rafaels von Florenz.* Dem *Raffaellino d. G.* k gehört sicher die Madonna zwischen Heiligen von 1505 auf dem 2. Altar l. im linken Querschiff von S. Spirito zu Florenz. — Mr.]

Giov. Ant. Sogliani, ein Schüler des Credi, hat in seinem schön- l sten Bilde, auf einem Altar links in S. Lorenzo, welches die des Martyriums harrenden Apostel darstellt, den Meister sowohl als Andrea del Sarto nahezu erreicht. (Auch die Predella, von dem sehr selten vorkommenden *Bacchiacca,* ist ein geistreiches Werk.) — In der

[1] [In diesem und dem folgenden Jahre noch äusserte das Beispiel Rafael's, mit dem er in Florenz befreundet war, den wohlthätigsten Einfluss auf Ridolfo. — Mr.]

Akademie ausser geringern Bildern eine thronende Madonna mit a *Tobias*, dessen Engel und S. Augustin, ebenfalls dem Credi nahe; — in den Uffizien: Madonna in einer Landschaft, schon nur schön ge- b malt; in der Sacristei von S. Jacobo eine Dreieinigkeit mit Heiligen, c welche tüchtig und zum Theil noch ganz edel sind. [Ein schönes Bild, d. h. Katharina, in der Galerie Torrigiani zu Florenz. — Mr.] d

Giuliano Bugiardini, ein Künstler von schwankender Receptivität, schliesst sich an D. Ghirlandajo in der Geburt Christi (Sacristei e von S. Croce) und nähert sich dann in der Behandlung dem Lionardo (säugende Madonna, in den Uffizien, Nr. 220, eines seiner besten Bilder; f grosse thronende Madonna mit S. Catharina und S. Antonius von g Padua, in der Pinacoteca zu Bologna). Endlich verrückte ihm Michelangelo das Concept. Die berüchtigte Marter der heil. Catharina in h S. M. Novella (Cap. Ruccellai, beim Cimabue) ist die Marter des gewissenhaften Künstlers selber und ein lehrreiches Denkmal der Gährung, in welche der Meister des Weltgerichtes gewisse Gemüther versetzte. Man ahnt die ganze Qual der Motivjägerei. [Als sein Vorbild ist doch vor Allen Fra Bartolommeo zu nennen, für welchen er, nach Vasari, angefangene Bilder, u. A. die Pietà im Pitti (Nr. 64) vollendete. i Seine nichtbezeichneten Bilder pflegen wohlklingendere Namen zu tragen: so die Rafael zugeschriebene Madonna del pozzo in der Tribuna k der Uffizien, ein unzweifelhaftes Werk von ihm; ebenso das Rundbild d. h. Familie mit dem Täufer, Nr. 1224, genannt Rid. Ghirlandajo. — Ferner: Johannes d. T. im rechten Seitenschiff von S. M. delle Grazie l zu Mailand; zwei Bilder der Galerie Borghese zu Rom, S. II. Nr. 40 m und 43; in Turin die grosse Verkündigung, Nr. 588 und eine h. Fa- n milie 584. — Mr.]

Ueber *Rafael* zu sprechen, könnte hier beinahe überflüssig scheinen. Er giebt überall so viel, so Unvergessliches, so ungefragt und unmittelbar, dass Jeder, der seine Gemälde sieht, ohne Führer zurechtkommen und einen dauernden Eindruck mitnehmen kann. Die folgenden Andeutungen sollen auch nur die zum Theil versteckt liegenden Bedingungen dieses Eindruckes klar machen helfen.

Was in Rafaels Leben (1483—1520) als Glück gepriesen wird, war es nur für ihn, für eine so überaus starke und gesunde Seele, eine so normale Persönlichkeit wie die seinige. Andere konnten unter den

gleichen Umständen zu Grunde gehen. Er kam bald nach seines Vaters Tode (Giov. Santi st. 1494) in die Schule des Pietro Perugino und arbeitete bei diesem bis etwa 1504. So war seine Jugend umgeben von lauter Bildern des gesteigerten Seelenausdruckes und der fast normalen Symmetrie. Die Schule konnte als eine zurückgebliebene, sehr unentwickelte gelten, sobald es sich um Vielseitigkeit der Zeichnung und Composition, um das Studium der ganzen Menschengestalt handelte, und selbst der Ausdruck ging gerade damals bei Meister Perugino in eine handwerksmässige Wiederholung des für innig und schön Geltenden über. — Es ist als hätte Rafael das gar nicht gemerkt. Mit dem wunderbarsten Kinderglauben geht er auf Perugino's (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise ein und belebt und erwärmt das erkaltende Wesen. Wo er als Gehilfe in die Bilder des Meisters hineinmalt, glaubt man die Züge aus Perugino's eigener besserer Jugend zu erkennen, so wie er immer hätte malen sollen [1]); ebenso verhält es sich mit Rafaels eigenen frühern Arbeiten. In der Krönung Mariä a (vatican. Galerie) tritt erst zu Tage, was die Richtung Perugino's vermochte; wie ganz anders, wie viel himmlisch reiner giebt hier Rafael die süsse Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als diess der Meister je gethan hat! — abgesehen davon, dass b er schon ungleich reiner zeichnet und drapirt. Die kleinen Predellen- c bilder dieses Altarblattes, in einem andern Saal derselben Galerie, zeigen schon beinahe florentinisch freie Formen und Erzählungsweise. d — Auch in der Vermählung Mariä (Mailand, Brera), mit dem Datum 1504, geht R. über die Composition seiner Schule weit hinaus; die vollkommenste Symmetrie wird durch die schönsten Contraste malerisch aufgehoben; die Momente der Ceremonie und die der Bewegung (in den stabbrechenden Freiern), die belebte Gruppe und der ernste, hohe architektonische Hintergrund (mit welchem andere Peruginer, wie z. B. Pinturicchio, so viel Kinderspiel trieben) geben zusammen ein schon fast rein harmonisches Ganzes. (Den Ausdruck der

* [1]) Diess bezieht sich besonders auf Rafaels Antheil an der Anbetung des neugebornen Kindes in der vatican. Galerie, Saal IV. Nr. 26, „Il Presepe della Spinetta". Hier wird der Kopf des Joseph unbedingt als sein Werk betrachtet; die Köpfe der Engel und der Madonna können wohl nur entweder von ihm oder von *Spagna* sein. — In der ebendort befindlichen Anferstehung (IV. 24) wird wenigstens der schlafende Jüngling ** rechts ihm zugeschrieben. — [In der Sacristei von S. Pietro zu Perugia ist der das Christuskind liebkosende Johannes eine Copie nach Perugino's grossem Altarwerk in Marseille von 1512—17, also nicht von Rafael. — Cr. u. Cav.]

Köpfe wird man vielleicht weniger süss finden als auf mehrern Kupferstichen.) — Die kleine Madonna im Palazzo Connestabile zu Perugia, eines der ersten Juwelen der Miniaturmalerei, ist besser im Rund gedacht und von schönerer, leichterer Haltung als irgend ein ähnliches Bild der Schule; über dem vollkommenen Zauber der beiden Figuren und der reizenden Frühlingslandschaft mit den beschneiten Bergen vergisst man allerdings das Vergleichen [1]). Man kann sagen, dass Rafael, als er gegen Ende des Jahres 1504 diese Schule verliess, nicht nur alle gesunden Seiten derselben völlig in sich aufgenommen hatte, sondern überhaupt ihren specifischen Geist weit reiner und höher in seinen Werken darstellte, als irgend einer seiner Schulgenossen.

Er begab sich nach Florenz, welches gerade in jenem Augenblick der Sammelpunkt der grössten Künstler Italiens war; Michelangelo und Lionardo z. B. schufen damals in ihren (verlornen) Cartons die höchsten Wunder der historischen Composition; es war ein grosser Moment der Kunstgährung. Wer sich davon einen Begriff machen will, suche im linken Querschiff von S. Spirito in Florenz, am zweiten Altar links, das Bild mit der Jahrzahl 1505 auf, welches jetzt gewöhnlich dem *Ingegno* zugeschrieben wird; [*Rafaellino del Garbo;* s. oben S. 902, k] aus der Madonna und den Heiligen sehen uns vier, fünf Maler verschiedener Schulen neckend entgegen.

Rafael liess sich nicht zerstreuen. Er fand unter den florentinischen Malern wie es scheint sehr bald denjenigen, welcher ihn gerade in seiner Weise am meisten fördern konnte: den grossen Fra Bartolommeo, der nicht sehr lange vorher nach mehrjähriger Unterbrechung sich von Neuem der Malerei zugewandt hatte. Dieser war meistens mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt, wie die Schule von Perugia, nämlich mit Gnadenbildern, nur löste er malerisch was diese ungelöst liess; er stellte seine Heiligen und Engel nicht bloss symmetrisch neben und durcheinander, sondern er bildete aus ihnen wahre Gruppen und belebte sie durch Contraste und durch grandiose körperliche Entwicklung. Sein Einfluss auf Rafael war bestimmend; die Abrech-

[1]) [Die Bilder aus S. Trinità zu Città di Castello (Dreieinigkeit, und Schöpfung der Eva), waren 1857 in einem Privathaus daselbst, sehr ruinirt. — Die Madonna im Hause Alfani zu Perugia ist sehr früh peruginesk. — Mr.]

nung zwischen beiden möchte wohl das Resultat geben, dass Rafael ihm die wesentlichste Anregung zur streng-architektonischen und dennoch ganz lebendigen Compositionsweise verdankt habe.

Die frühste Aeusserung dieses Einflusses [s. o. S. 893, c die Bemerkungen über das jüngste Gericht in S. Maria Nuova] erkennt man in dem a Frescobilde womit Rafael 1505 eine Capelle des Klosters S. Severo in Perugia schmückte. Die Verschiebung des Halbkreises von Heiligen, welche auf Wolken thronen, geht schon weit über den peruginischen Horizont; hier ist nicht bloss Abwechselung der Charaktere und Stellungen, sondern höherer Einklang und freie Grösse. Der Contrast der obern peruginischen und der untern florentinischen Engel spricht noch deutlich die damalige innere Theilung des Künstlers aus.

In seinen Tafelbildern (vermuthlich) aus den Jahren 1504—1506 b hat er noch mehr von der frühern Art an sich, so noch in der Madonna del Granduca, Galerie Pitti. Diese hat noch ganz die stumpfe, befangene Draperie Perugino's, ist aber im hohen Ausdruck des Kopfes und in der schönen Anordnung des Kindes schon eine der grössten Machtäusserungen von Rafaels Seele, sodass man ihr manche spätere, vollkommnere Madonna schwerlich vorziehen möchte.

Rafael lebte 1506—1508 zum zweitenmal in Florenz und diese Periode war bereits sehr reich an bedeutenden Bildern, von denen nur die meisten ins Ausland gegangen sind. Doch gewähren die in Italien gebliebenen wenigstens einen genügenden Faden für die Erkenntniss seiner innern Entwicklung.

Auch jetzt sehen wir ihn wählen; von dem festen Grund aus, zu welchem ihm der Frate verholfen[1]), greift er mit dem sichersten Takte nur nach dem was ihm innerlich gemäss ist. Die Breite des Lebens, welche noch das Thema der meisten damaligen Florentiner ist, berührt auch ihn, aber nur soweit sie das Höchste nicht beein-

---

[1]) Jene Abrechnung zwischen beiden Künstlern ist besonders schwierig, wenn es sich einerseits um Rafaels damals geschaffene heil. Familie in der Münchner Pinakothek, andererseits um die beiden heil. Familien des Fra Bartolommeo im Pal. Corsini zu Rom, Nr. 26 im III. Saal, und im Pal. Pitti, Nr. 256, (erstes der hintern Zimmer) handelt. Hat Rafael die geschlossene pyramidale Gruppe der Maria, der beiden Kinder, der Elisabeth und des abschliessend darüber stehenden Joseph zuerst geschaffen und der Frate ihn unvollständig, mit Weglassung einer Figur nachgeahmt? Oder hat Rafael das unreife Motiv des Frate erst durch seine Zuthat zur Reife gebracht? Die Entscheidung ist bedenklich, die Zusammengehörigkeit der Bilder Beider bleibt aber handgreiflich. Ich möchte eher die erstere Vermuthung annehmen.

trächtigt: den Ausdruck der Seele und die allmälig in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundgesetze der malerischen Composition.

Man vergleiche nur seine damaligen Madonnen mit denjenigen der Florentiner; selbst diejenigen Lionardo's (Vierge aux rochers, Vierge aux balances im Louvre) werden sich als weniger hoch gedacht, als in einem irdischen Beginnen befangen erweisen, der übrigen nicht zu gedenken. Rafael hat schon durch den architektonischen Ernst seiner Gruppenbildung einen Vorsprung, noch mehr aber durch den hohen Ernst der Form, welcher ihn von allen bloss zufälligen Zügen des Lebens fern hielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher als die der letztern; wenn man dennoch das Höchste darin findet, so muss diess andere Gründe haben.

Die Antwort liegt in der Madonna del Cardellino (in der Tribuna der Uffizien; [die als Gegenstück aufgestellte Madonna del pozzo ist von *Giuliano Bugiardini*, s. o. S. 903, i. — Mr.] Die einfachste denkbare Pyramidalgruppe, durch das Ueberreichen des Hänflings mässig belebt; man wird vielleicht in den reizenden Formen, dem reinen Ausdruck den vollen Werth des Bildes suchen; dieselben würden aber weniger wirken, ja vielleicht verloren gehen, ohne die haarscharf abgewogene Harmonie der einzelnen Theile in Form und Farbe. Bei Rafael wirkt immer das Einzelne so stark und unmittelbar, dass man darin das Wesentliche zu finden glaubt, während doch der Reiz des Ganzen unbewusster Maassen das Bestimmende ist. a

Die höhere Stufe der Mad. del Cardellino ist dann die bekannte Belle Jardinière im Louvre.

Ein Räthsel bleibt die Madonna del Baldacchino im Pal. Pitti. Rafael liess sie bei seiner Abreise nach Rom unvollendet; später, als sein wachsender Ruhm dem Bilde eine neue Aufmerksamkeit zuwandte, wurde, man weiss nicht durch wen, daran weiter gemalt. Endlich liess Ferdinand, Sohn Cosimo's III., dasselbe etwa um 1700 durch einen gewissen *Cassana* mit einem Anschein von Vollendung versehen, hauptsächlich mittelst brauner Lasuren. Die ungemein schöne Anordnung des Kindes zur Madonna (z. B. die Begnung der Hände), die im grossartigen Styl des Frate zusammengestellten Figuren links (S. Petrus und S. Bernhard) gehören wohl Rafael an; viel- b

leicht auch der Oberkörper des Heiligen mit dem Pilgerstab rechts dagegen möchte der heil. Bischof rechts von ganz fremder Hand dazu componirt sein. Die beiden köstlich improvisirten Putten an den Stufen des Thrones gehören ebensosehr der Weise des Frate als der Rafaels an; von den beiden Engeln oben ist der schönere aus dem Fresco von S. Maria della Pace in Rom offenbar entlehnt, woraus hervorgeht, dass der erste Vollender jedenfalls erst nach 1514 über das Bild kam.

In seinen florentinischen Bildnissen steht Rafael schon als der grosse Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiss. Vielleicht an dieser Stelle zeigt sich der einzige kenntliche Einfluss Lionardo's auf Rafael, sowohl in der Auffassung als in demjenigen Fleiss der Modellirung, welchem kein Detail der Form zu gering ist, sobald es sich um den ganzen und vollen Charakter handelt. Wenn a wir von zwei sehr schönen Köpfen andächtiger Mönche in der flor. Akademie (Saal der kleinen Bilder) absehen, welche noch aus der ersten florent. Periode sein könnten, so wären die Bildnisse des Angelo b und der Maddalena Doni (im Pal. Pitti) seine frühsten bekannten Arbeiten dieser Gattung (1505). Dasjenige der Frau zeigt einen unverkennbaren Anklang an die Gioconda Lionardo's (im Louvre), nicht bloss in den Aeusserlichkeiten, sondern dem innersten Kerne nach. Manches ist noch unfrei, z. B. die Stellung der Hände, auch die Farbe, allein die Auffassung des Charakters und die Haltung ist völlig unbefangen. Von allen Zeitgenossen hätten nur wiederum Lionardo und etwa Giorgione damals etwas ebenso Werthvolles hervorbringen können.

c Das Bildniss in der Tribuna der Uffizien, welches ebenfalls Maddalena Doni heisst, dem andern Bild aber wie eine ältere, etwas leidende Schwester gleicht, möchte wohl früher, etwa bald nach der Ankunft in Florenz gemalt sein, als R. noch peruginischer dachte und die Gioconda noch nicht kannte. Es ist ein so herrliches und (z. B. in der Anordnung der Hände) bedeutendes Bild, dass die Zweifel an der Echtheit kaum berechtigt scheinen. Unzweifelhaft echt ist d jedenfalls R.'s eigenes Porträt in der Sammlung der Malerbildnisse ebenda (vom Jahr 1506?), von leichter, anmuthiger Haltung und höchst

meisterhafter Malerei. [Dieses Bild, welches bedeutend gelitten hat, erscheint doch in der Ausführung etwas befangen; auch sieht der junge Mann kaum älter als 21 Jahr aus, danach wäre es von 1504 oder 5. — Mr.] — Endlich enthält die Galerie Pitti (unter N. 229, Saal a der Iliade) das Bildniss einer Fran von etwa 35 Jahren, in florentinischer Tracht, welches dem R. zugeschrieben wird und jedenfalls von erstem Range ist. Es scheint von einem künftigen Meister des Helldunkels gemalt, was Rafael nie wurde, auch zeigen die Flächen der Leinewand und der Damastermel eher etwa die Behandlungsweise des Andrea del Sarto. Die Modellirung ist wunderbar schön und fleissig, wie sie Andrea's spätere Arbeiten allerdings nicht mehr aufweisen. Die Verkürzung der einen Hand hätte der so weit ausgebildete Rafael unbedingt besser gegeben. — Der Charakter des Kopfes erzählt eine ganze Jugendgeschichte voll Liebe und Güte. [Bei der Vergleichung mit dem Bildniss der Maddalena Doni wird man das eben besprochene Porträt doch nur dem Rafael zuschreiben können. Die Uebereinstimmung in den Händen und im Kopf ist auffallend. — Mr.]

Im Jahre 1507 malte Rafael auch sein erstes grosses bewegtes Historienbild; es ist die Grablegung in der Galerie Borghese zu b Rom. Ein Werk der höchsten Anspannung aller Kräfte, noch nicht frei von gewissen Befangenheiten (z. B. in der Anordnung der Füsse), mit einzelnen Gesichtsformen, welche schon auf ein abgeschlossenes und damit der Manier sich näherndes Ideal hindeuten, wovon R. sich später wieder frei machen musste. Aber ein ewig grosses Wunderwerk der Linienführung, der dramatischen und malerischen Gegensätze, und des Ausdruckes. Es genügt z. B. die Vertheilung der physischen Anstrengung und der Seelentheilnahme zu verfolgen, um R. allen Zeitgenossen vorzuziehen. Der Christusleichnam ist in Form und Verkürzung vollkommen edel. — Die Predella dazu, grau in c grau die Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung in Rundbildern auf grünlichem Grunde darstellend, mit je zwei Engelknaben zu den Seiten, befindet sich in der vaticanischen Galerie. Es sind scheinbar nur leichte Skizzen, aber schon in Composition und Geberde liegt ein Ausdruck, den man nicht bezeichnender wünschen möchte. Mit möglichst Wenigem ist hier möglichst Grosses gegeben. (Die obere

a Lunette, Gottvater mit Engeln, findet sich noch in S. Francesco de' Conventuali zu Perugia, wo einst das ganze Werk stand, aber nicht über der Copie desselben von *Arpino*, sondern über einem Altarbild der rechten Seite, die Geburt Christi von *Orazio Alfani.*) [Die Originalität wird bezweifelt. — In der Pinakothek daselbst Nr. 42 eine b Copie von *Amedei.*] Eine andere Copie von *Francesco Penni* in der Galerie zu Turin.

Mit diesem entscheidenden Werke legitimirte sich Rafael als derjenige, der allein neben Michelangelo die Gedanken Papst Julius II. ganz würdig ausführen konnte. Der Papst berief ihn 1508 nach Rom, wo er die zwölf noch übrigen Jahre seines kurzen Lebens hindurch jene unbegreiflich reiche Thätigkeit entfaltete, die als moralisches Wunder einzig dasteht. Nicht die Höhe des Genies, sondern die Gewalt der Willenskraft ist das grösste daran; jene hätte ihn nicht vor der Manier geschützt; diese war es, die ihn nie auf den Lorbeern ausruhen, sondern stets zu höhern Ausdrucksweisen emporsteigen liess. — Die grosse Menge der Aufträge, der Ruhm und die alles übertreffende Schönheit der Werke sammelten bald eine Schule um Rafael; dieser musste er in der spätern Zeit die Ausführung selbst ganzer grosser Unternehmungen überlassen; es waren Menschen der verschiedensten Anlage, zum Theil geringe Charaktere, aber so lange der gewaltige Abglanz von der Gestalt des Meisters auf ihnen ruhte, schufen sie in seinem Geist. Ihre baldige Ausartung nach seinem Tode zeigt noch einmal von der Kehrseite, was Er gewesen sein muss.

Wir beginnen mit den noch in Italien vorhandenen Staffeleibildern, welche trotz der inzwischen eingetretenen Gewöhnung des Meisters an die Frescomalerei ihren besondern Charakter vollkommen beibehalten, sodass in ihnen gerade die höchsten Aufgaben der Oelmalerei, die in R.'s Bereiche lagen, gelöst sind. Als gewissenhaftester aller Künstler that er sich auch in der Technik nie genug. Wenn man aber von ihm die Farbengluth Tizians und das Helldunkel Correggio's verlangt, so zeigt diess ein gänzliches Verkennen seines wahren Werthes. Keines seiner Gemälde würde durch das Hinzukommen dieser Eigenschaften irgend wesentlich gewinnen, weil keines darauf gebaut ist. Was man dagegen wohl bedauern darf, ist das spätere

Nachschwärzen seiner Schatten, die im Augenblick der Vollendung gewiss viel lichter waren. Den Beweis liefert z. B. *Andrea del Sarto's* Copie nach dem Bildniss Leo's X., welche sich im Museum von Neapel a befindet; mit chemisch günstigern Farben in den Schatten ausgeführt, zeigt sie, wie das Original (im Pal. Pitti) ursprünglich gestimmt gewesen sein muss.

Die Madonnen dieser römischen Zeit sind grösstentheils im Auslande. Von der Madonna di Casa d'Alba, einem Rundbilde mit ganzen Figuren in einer Landschaft, enthält z. B. die Galerie Borghese, II, b Nr. 38, eine alte Copie; ein köstlicher Nachklang der florentinischen Madonnen, nur mehr bewegt. [Die Mad. della Tenda in der Turiner c Galerie ist eine nichteigenhändige Wiederholung des in München befindlichen Bildes; ebenso ist das sog. Rêveil de l'enfant[1]) im d Museum von Neapel, wie das Exemplar der Galerie Torrigiani, nur Copie des berühmten in England befindlichen Exemplars der Bridgewater Galerie.] Die unendliche Anmuth dieses Bildes, womit es den Sinn des Beschauers traumhaft umfängt, hat wieder ihren tiefsten Grund nicht in den sehr schönen Formen und Zügen, sondern in den überaus vollkommenen Linien, im Gang der Bewegung der Mutter und des Kindes, in der Lichtvertheilung.

Kein einziges dieser Bilder giebt durch direkte Andeutungen zu erkennen, dass die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, die den Gedanken an das Uebernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen.

Und nun stimmt sich Rafael einmal herab und malt vielleicht nur die schönste Italienerin in Gestalt der Madonna della Sedia (Pal. e Pitti). Abgesehen von dem Reiz der Formen und von der nicht wieder so erreichten Composition im Rund wirkt hier der Ausdruck des Mütterlichen, in Verbindung mit der herrlichen Volkstracht, ganz besonders stark. Es ist das Lieblingsbild der Frauen.

Von den heiligen Familien ist eine der vorzüglichsten, wie es scheint, spurlos verschwunden: die Madonna aus dem Schatz von f

---

[1]) Der Name passt nicht recht; das Kind ist schon ganz wach und zieht fröhlich an dem Schleier der Mutter.

Loreto. Das Exemplar im Louvre ist nicht besser als einzelne andere gute Schulcopien, deren z. B. das Museum von Neapel eine enthält.
a [Die beste im Besitz der Familie Lawrie im Palazzo Panciatichi zu Florenz.] Das Motiv ist bekannt: Maria hebt von dem ihr entgegenlachenden, auf einer Bank liegenden Kinde das Leintuch auf, während Joseph zusieht; im Hintergrunde ein grüner Vorhang; die beiden Halbfiguren meist kaum unter Lebensgrösse. Es ist eine häusliche Scene, aber gereinigt von dem Kleinbürgerlichen der Nordländer, von dem Renaissanceprunk der Florentiner, ausgeprägt in den höchsten Formen und Linien.

Theilweise von R. componirt und auch ausgeführt ist die Ma-
b donna dell' Impannata (d. h. des Tuchfensters) im Pal. Pitti. Waren vielleicht Maria, Elisabeth, die junge Frau links und das Kind ursprünglich zu einem Rundbilde entworfen, welches sich abwärts etwa bis zum Knie der Elisabeth erstreckt hätte? (wobei das Stehen der Maria auf einem andern Plan als die übrigen nicht so auffallen würde) — oder welches Atelier-Geheimniss waltet hier ob? Der ganz ausserhalb der Gruppe sitzende Johannes ist jedenfalls ein späterer Gedanke, wenn ihn auch Rafael selbst vorgezeichnet haben mag. Ueber die Theile, die er gemalt hat, herrscht ein Streit, welchen Andere schlichten mögen. Der Moment ist einer der liebenswürdigsten; die beiden Frauen haben das Kind gebracht und überreichen es der Mutter; während der Knabe sich noch lachend nach ihnen umwendet, fasst er kräftig das Kleid der Maria, welche zu sagen scheint: „Seht, er will doch am liebsten zu mir."

c Feierlicher ist die Scene in der Madonna del divino Amore (Museum von Neapel). Elisabeth wünscht dass das Christuskind den kleinen links knieenden Johannes segne und führt diesem sachte die Hand; Maria betet wie bestätigend dazu; mit Recht hat sie das auf ihrem Knie sitzende Christuskind losgelassen, denn wer segnen kann, der kann auch fest sitzen [1]). Gerade an Zügen dieser Art ist die spätere Kunst so arm! — Die Ausführung gilt überwiegend als Schülerarbeit.

---

[1]) Eben so richtig hat diess z. B. der Bildhauer *Alessandro Leopardo* empfunden
* — wenn die Madonna della Scarpa in S. Marco zu Venedig (S. 625) von ihm ist. Das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind schickt sich eben zum Segnen an, und sie lässt die Hände von ihm los.

Ganz in der Nähe hängt *Giulio Romano's* Madonna della Gatta, eine in seinen Styl übersetzte Wiederholung des nach Madrid gekommenen Bildes „la Perle" von Rafael. Was der Schüler hinzugethan hat, ist lauter Entweihung, die Katze, die Umbildung der Elisabeth zur Zigeunerin, mehrere andere Zuthaten. — Aehnlich verhält es sich mit der Madonna della Lucertola (Pal. Pitti), [Nr. 57; *G. Romano* genannt, aber von der Hand eines Niederländers; — Mr.] nur dass hier wahrscheinlich schon das für rafaelisch geltende Original, ebenfalls in Madrid, nicht ganz von der Erfindung des Meisters ist. Schöner und fleissiger gemalt als die Mad. della Gatta, wirkt das florentinische Bild doch nur wie eine Zusammenstellung von Motiven (ein sog. Pasticcio) nach Rafael.

(Die Madonna dei Candelabri, ehemals in Lucca, ist seit langen Jahren nach England verkauft.)

Nur wenige Gnadenbilder, in welchen Maria thronend oder verklärt erscheint, sind von Rafael vorhanden. Das frühste derselben, noch mit einem kenntlichen florentinischen Nachklang, ist die Madonna di Foligno (in der vatican. Galerie) vom Jahr 1512. Als Mutter Gottes mit Heiligen erreicht diess Bild gerade alles Das, was die Florentiner gern erreicht hätten; ein gewaltig erhöhtes geistiges Leben in den Heiligen; der innigste Bezug zum gläubigen Beschauer sowohl als zur Jungfrau; letztere übrigens nur als ideale Mutter, nicht als Königin des Himmels, das Kind sogar mit einem Zug der Unruhe — und doch Beide so hoch über der Madonna del Baldacchino, als die begleitenden Heiligen des Bildes über denjenigen des letztgenannten. Und welcher florentinische Kinderengel, welche frühere Kindergestalt Rafaels selbst würde dem göttlich holden Engelknaben gleichkommen, welcher mit der Schrifttafel vorn zwischen den Heiligen steht? Deutlich spricht das ganze Bild aus, dass der Meister inzwischen die grosse monumentale Historienmalerei gepflegt und dass diese ihn über die letzten Schranken hinweggeführt hat. Der knieende Donator, Sismondo Conti, ist der gleichzeitigen Bildnisse R.'s vollkommen würdig und dabei von einer trostvoll rituellen Andacht beseelt, die sich von der Ekstase des heil. Franz, von der Aufregung des Johannes und Hieronymus merkwürdig unterscheidet.

Später, in der sixtinischen Madonna (zu Dresden [1]) erreichte und bezweckte Rafael allerdings ein Höheres; der Ausdruck des Uebernatürlichen wird nicht bloss durch ideale Form, sondern durch die visionäre Raumbehandlung, durch das Einherwallen auf den Wolken, durch den hochfeierlichen Schwung des Gewandes erzielt. In der Madonna von Foligno ist selbst die sitzend schwebende Hauptfigur noch wie in einem bestimmten Raum behandelt und alles Uebrige vollends irdisch wirklich. Ein Gemälde, das schon seiner Gattung nach — als Processionsfahne — eine Ausnahme bilden mochte (wie diess bei der sixtin. Mad. mit Wahrscheinlichkeit angenommen wird), darf indess nicht als Norm für Altarbilder dienen.

Von der Madonna del Pesce, welche mit so manchem Meisterwerk unter den spanischen Vicekönigen aus Neapel nach Spanien kam, a findet man in S. Paolo zu Neapel (im Durchgang aus der Kirche zur Sacristei) noch eine alte Copie. In dieser höchst liebenswürdigen Composition ist Maria wieder in die Mitte der Heiligen herabgerückt, wie in der Mad. del Baldacchino, aber die hohe Auffassung der Formen, der reine Schwung der Composition zeugt von der spätern, vollendeten Epoche des Meisters.

So hat denn Rafael, mit einziger Ausnahme der sixtinischen Madonna, überall in seiner Maria nur das Weibliche nach allen Kräften verklärt und es darauf ankommen lassen, ob man die Mutter Gottes, die Königin der Engel, die mit allem Glanz der Mystik gefeierte Herrin des Himmels darin erkennen werde oder nicht. Er ist immer so wenig symbolisch als möglich; seine Kunst lebt nicht von Beziehungen, die ausserhalb der Formen liegen, — so sehr ihm auch das Symbolische da zu Gebote stand, wo es hingehört, wie die Fresken im Vatican zeigen. Auch sein Christuskind ist mit einziger Ausnahme des grandios unheimlichen Knaben auf dem Arm der sixtin. Madonna nur der reinste Hauch kindlicher Schönheit. Italien ist reich gesegnet in dieser Hinsicht, sodass dem Maler oft nur die Wahl schwer fällt, und seit Lippo Lippi und Luca della Robbia hatte die Kunst unermüdlich nach der höchsten Beseelung der Kindesgestalt gestrebt; Ra-

---

[1] [Die Copie in S. Sisto zu Piacenza, welche den Rahmen des Originals einnehmen soll, aber unbegreiflich klein aussieht, ist von *Pierantonio Avanzini*, Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Eine höchst wunderliche Erweiterung der Composition in S. Severo zu Neapel, 7. Cap. 1.]

fael kam und zog das Resultat. Sein Christus- und sein Johanneskind zeigen mit Ausnahme der frühsten, peruginisch-sentimentalen Bilder nichts als das schönste Jugendleben, dessen gesunde Aeusserung indess nur bis an die Grenzen des Schalkhaften verfolgt wird und erst bei Giulio Romano (anderwärts bei Andrea del Sarto) in das Muthwillige übergeht, um endlich bei spätern Generationen in das Süssliche zu fallen.

Dieses blosse schöne Dasein, welches das Wesen des Kindes ist, hört auf mit der ersten Thätigkeit. Es giebt von R. keine Darstellung des zwölfjährigen Lehrers im Tempel[1]; wohl aber die eines begeisterten Knaben **Johannes**; ein neben vielen Copien als wenigstens zum Theil eigenhändig anerkanntes Exemplar in der Tribuna der Uffizien zu Florenz; eine [niederländische] Copie in der Pinakothek zu Bologna. [Ein Originalbild des begeisterten Knaben Johannes, in der Composition verschieden von dem genannten, ist neuerlich im Louvre (Nr. 368 bis) aufgestellt worden.] Der mächtig strenge Ausdruck des herrlichen Kopfes und der äusserst wirksame Gegensatz zwischen dem aufrechten Sitzen und der diagonalen Bewegung lässt über die Mischung der Formen hinwegsehen, welche zum Theil knabenhaft, zum Theil mehr ausgebildet männlich sind. Im Ganzen wird man Rafael (auch gegen Tizian) darob Recht geben, dass er den Täufer als Einzelfigur ganz jung bildete; diese Schönheit ist das allein richtige Gegengewicht gegen die Busspredigt, wenn nicht durch Zuthat anderer Figuren eine ganz neue Rechnung eintritt. — Das Rohrkreuz, auf welches Johannes hinweist, bietet in seiner Biegung die einzig harmonische Linie dar.

Endlich noch drei Werke der römischen Zeit, welche jedes in seiner Weise für die Darstellung des Uebernatürlichen unvergleichlich gross sind.

[1]) Ein misslicher Gegenstand, insofern dessen Inhalt nie rein in die Darstellung aufgehen kann; man erfährt wohl aus dem Evangelium aber nie aus dem Bilde, wesshalb die Schriftgelehrten so betroffen sind; die Argumente, welche diese Wirkung hervorbrachten, können eben nicht gemalt werden. — Wie sich Lionardo half, s. S. 873, c. — Wir wüssten sehr viel, wenn wir ermitteln könnten, welche Gegenstände Rafael trotz der Wünsche Anderer **nicht** gemalt hat und aus welchen Gründen er sie zurückwies. Es giebt von ihm kein Marterbild; sein weitester Grenzstein nach dieser Seite ist die Kreuztragung (lo Spasimo di Sicilia), abgesehen von dem frühen Crucifixus, aus der Galerie Fesch [bei Lord Dudley (Ward)].

a Das eine ist symbolischer Art: die Vision Ezechiels, im Pal. Pitti; klein, höchst fleissig obwohl nicht miniaturartig ausgeführt. — Das Mittelalter hatte die aus dem alten Testament und der Apokalypse entnommenen Symbole dem Wortlaut nach symmetrisch gebildet, imposant durch den Ernst der Ueberzeugung, und auch für unser Gefühl überwältigend durch die Ideenassociation, die sich an derartige Aeusserungen der alten Kirche knüpft. — Rafael übernahm den Gegenstand und bildete ihn im Geiste der grossartigsten Schönheit um, so weit es bei dem herben Symbol möglich war. Durch die Verschiebung der Gestalt des Gottvaters bringt er erst den klaren Ausdruck des Schwebens hervor; die aufgehobenen Arme, von zwei Engelkindern unterstützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens; Gottvater thront nur auf dem Adler, denn Löwe und Stier, auf welche seine Füsse sinken, sind bloss geschickt hinzugeordnet; sie blicken nebst dem anbetenden Matthäusengel empor; Gottvater sieht aber nur letztern an. Man kann dieses verschiedene Verhalten zu den vier Sinnbildern willkürlich nennen; hätten wir aber nur viel von dieser Willkür! — Das Bild möchte etwa in die Zeit der ersten Abtheilungen der Loggien fallen.

Das zweite Werk giebt das Uebernatürliche durch Spiegelung in b einer Genossenschaft von Heiligen: die berühmte h. Cäcilia (in der Pinakothek von Bologna, gemalt um 1515). Auf der Erde liegen die weltlichen Toninstrumente, halbzerbrochen, saitenlos; selbst die fromme Orgel sinkt aus den Händen der Heiligen; Alles lauscht dem oben in den Lüften nur angedeuteten Engelchor. Dieser wunderbar improvisirten, obern Gruppe gab Rafael den Gesang, dessen Sieg über die Instrumente hier dem an sich unmalbaren Sieg himmlischer Töne über die irdischen mit einer wiederum bewundernswerthen Symbolik substituirt wird. Cäcilia ist mit grosser Weisheit als reiche, auch sinnlich gewaltige Bildung gegeben; nur so (z. B. nicht als nervös interessantes Wesen) konnte sie den Ausdruck des vollen Glückes ohne Aufregung darstellen. Auch ihre fürstliche Kleidung ist gerade für den hier gewollten Zweck wesentlich und steigert eben jenen Ausdruck der völligen Verlorenheit in ruhigem Entzücken. Paulus, innerlich erschüttert, stützt sich auf das Schwert; die gefaltete Schrift in seiner Hand deutet an, dass in Gegenwart der himmlischen Harmonien auch die geschriebene Offenbarung als eine erfüllte schweigen dürfe. Johannes, in leisem Gespräch mit S. Augustin,

beide verschieden erregt zuhörend. Magdalena endlich ist (offen gesagt) theilnahmlos gebildet, um die leise Scala des Ausdruckes in den vier Uebrigen dem Beschauer recht zum Bewusstsein zu bringen, übrigens eine der grossartig schönsten Figuren Rafaels. Die wahren Grenzen, innerhalb welcher die Inspiration Mehrerer darzustellen ist, sind in diesem Bilde mit einem Takt festgehalten, welcher den spätern Pfingstfestmalern völlig fremd ist. (Leidlich erhalten und restaurirt, mit Ausnahme der roh übermalten Luft.)

Das dritte Gemälde, das letzte Rafaels, welches er unvollendet hinterliess (1520), ist die Transfiguration, in der vaticanischen Galerie. Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Uebernatürliche viel eindringlicher dargestellt als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei diess vermocht haben. Allerdings sind zwei ganz verschiedene Scenen auf dem Bilde vereinigt, ein Wagestück, das wahrlich nicht Jedem zu rathen wäre; es geschah eben nur hier und nur zu diesem Zwecke. — Unten am Berg die Leute, welche den besessenen Knaben gebracht haben, und die Jünger, rathlos, mitleidig, aufgeregt, selbst im Buch nach Hülfe suchend, auch lebhaft empordeutend nach dem Berg, auf welchen ihr Meister gegangen; der Besessene selbst vor Allem merkwürdig als eine der wenigen Gestalten aus dem Gebiete der Nacht, die Rafael geschaffen und die beim entsetzlichsten Ausdruck doch seine hohe Mässigung so glanzvoll verräth; die jammernde Frau auf den Knieen vorn ist gleichsam ein Reflex des ganzen Vorganges.

Niemand von ihnen allen sieht was auf dem Berge vorgeht und der Bibeltext erlaubte es auch gar nicht; die Verbindung beider Scenen existirt nur im Geiste des Beschauers. Und doch wäre die eine ohne die andere unvollständig; es genügt, die Hand vor die obere oder vor die untere zu halten, um zu erkennen, wie sehr das Gemälde ein Ganzes bildet. — Oben schwebt Christus, und wie durch eine magnetische Kraft zu ihm hingezogen schweben auch Moses und Elias; ihre Bewegung ist keine selbständige. Unten liegen die geblendeten Jünger und links erblickt man die heil. Diacone Stephanus und Laurentius, wahrscheinlich nur als Patrone der Kirche, für welche das Bild ursprünglich bestimmt war. — Form und Ausdruck des Christus sprechen eines jener grossen Geheimnisse der Kunst aus, um welche sich bisweilen lange Jahrhunderte vergebens

bemühen. Das Bild, welches sich die gläubige Phantasie von der Verklärung auf dem Berge Tabor macht, ist absolut nicht darstellbar, weil ein helles Leuchten der Gestalt, d. h. eine Aufhebung alles Schattens, also auch aller Modellirung des Körpers dabei vorausgesetzt wird; Rafael substituirte das Schweben [1]). Ferner wird die Verklärung ausschliesslich als Machtäusserung in Bezug auf die Anwesenden gedacht; Rafael dagegen strebte nicht nach dem Ausdruck der höchsten Herrlichkeit, welcher am Ende in einer kalten Symmetrie erstarren müsste, sondern nach dem der höchsten Seligkeit; sein Christus ist ganz Wonne und damit schon von selbst herrlicher, als er durch den Ausdruck der Macht irgend hätte werden können; er ist es, selbst abgesehen von den colossalen Contrasten zu den befangenen Jüngern und gar zu der Scene des Jammers unten. Sein emporgerichteter Blick erscheint durch die Vergrösserung und weite Distanz der Augen ausserordentlich verstärkt; Rafael ging hierin nicht weiter als die Griechen auch, bei welchen ziemlich oft die Normalbildung irgend einer charakteristischen Schärfung weichen muss [2]). — Wem nun dieser Christus noch immer nicht genügt, der suche erst darüber ins Klare zu kommen, woran es fehle, und was man von der Kunst überhaupt verlangen dürfe. Es ist möglich, dass in manchen Gemüthern z. B. der Weltrichter im Camposanto, der Cristo della moneta Tizians, der Christus in Rafaels Disputa andere und stärkere Saiten des Gefühls berührt, tiefere Ideenfolgen erweckt, allein für eine Verklärung auf Tabor gab der Meister hier eine so hohe Form, dass wir froh sein müssen, ihm irgendwie folgen zu können. — Die Ausführung gehört in der untern Hälfte wohl fast ganz den Schülern an, entspricht aber gewiss im Ganzen Rafael's Absicht, mit Ausnahme natürlich der nachgedunkelten Schatten. Die ungemeine Kraft der Farbe, verbunden mit der fast venezianischen Harmonie wenigstens in der obern Gruppe, zeigt, dass R. bis zum letzten Augenblick seines Lebens neue Mittel der Darstellung zu bewältigen suchte. Als Künstler von Gewissen konnte er gar nicht

[1]) Noch bei Giov. Bellini, in jenem wichtigen Bilde (S. 835, b) des Museums von Neapel, sind Christus, Moses und Elias auf dem Berge stehend dargestellt.

[2]) Eine ähnliche Behandlung der Augen kommt auch in der sixtin. Madonna vor, sonst aber vielleicht bei R. nirgends; er sparte solche Mittel für die äussersten Fälle. In einem der heiligen Diacone auf der Transfiguration rührt diese Bildung wohl von der Hand eines Schülers her.

anders. Wer ihm daraus einen Vorwurf macht und von „Abfall" redet, kennt ihn nach seinem innersten Wesen nicht. Das ewig grosse Schauspiel, wie Rafael sich als Künstler consequent ausbildet, ist schon an sich mehr werth, als irgend ein Verharren auf einer bestimmten Stufe des Idealen, z. B. auf dem Darstellungsprincip der Disputa, sein könnte. Und überdiess verharrt man nicht ungestraft; die „Manier" wartet schon vor der Thür.

Von der Bestellung des Bildes wissen wir nichts Näheres. Es ist möglich, das Cardinal Giulio de' Medici nichts verlangte als einen Salvator mit S. Stephanus und S. Laurentius, und dass Rafael alles Uebrige hinzuthat. Schon Fra Bartolommeo hatte in seinem herrlichsten Bilde (S. 894, d) den Salvator zwischen vier Heiligen von freien Stücken als den Auferstandenen dargestellt; Rafael stieg eine Stufe höher und gab den Verklärten. Eine Seite weiter im Evangelium steht die Geschichte von dem besessenen Knaben — welch ein Augenblick mochte das sein, da dem Künstler der Gedanke an eine Verbindung beider Scenen aufging!

Die Porträts der römischen Zeit Rafaels bilden eine Reihe ganz anderer Art als diejenigen des Tizian, des Van Dyck und Anderer, welche vorzugsweise als Porträtmaler berühmt waren. Zwischen den grössten Historienbildern und Fresken gemalt, sind sie in der Auffassung höchst verschieden; jedes trägt den Abglanz derjenigen Stimmung, welche in dem betreffenden Augenblick den Historienmaler beseelte. Bekanntlich war er auch in den Fresken nichts weniger als sparsam mit Bildnissfiguren.

Von den in Italien befindlichen Bildnissen ist zuerst zu nennen: Papst Julius II. (Im Pal. Pitti; das Exemplar in der Tribuna der Uffizien gilt als alte Copie, und ist es auch mit Ausnahme des Kopfes, dessen hohe Vortrefflichkeit wohl nur durch R.'s eigene Arbeit sich erklären lässt [1].) Die malerische Behandlung ist wunderbar schön und in aller Einfachheit reich; der Charakter so gegeben, dass man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt. a

Leo X., mit den Cardinälen de' Rossi und Giulio Medici. (Im

[1] [Ich erblicke auch im Kopf eine schwächere Hand. — Mr.]

a Palazzo Pitti. — Die Copie des Andrea del Sarto im Museum von Neapel, vgl. S. 911 a, wird an Ort und Stelle noch immer für das Original ausgegeben, während ausserhalb Neapels schon längst jeder Zweifel in dieser Beziehung verstummt ist.) Etwas über natürliche Grösse, sodass z. B. die nobeln Hände des Papstes nicht so klein scheinen, als sie im Verhältniss gemeint sind. Die Begleitung durch zwei Cardinäle schon bei frühern Papstbildnissen nachweisbar. Der Charakter Leo's X. hier und in den Fresken gewährt eine merkwürdige Parallele, was auch für Julius II. gilt. Durch Lichtwechsel und Stoffbehandlung bilden die vier verschiedenen Roth eine ganz harmonische Scala. Hinten eine ernste Architektur. Die Zuthaten (Glocke, Buch, Vergrösserungsglas) leise, aber wesentliche Winke zur Charakteristik.

b Cardinal Bibbiena (im Pal. Pitti); das Verlebte und Kränkliche grossartig und geistvoll gegeben; in der vornehmen Liebenswürdigkeit eine Parallele zu Van Dyck's Cardinal Bentivoglio (ebenda), welcher bei weitem absichtlicher erscheint.

Fedra Inghirami, ein römischer Prälat und Alterthumsforscher. (Pal. Pitti.) Der Thersites Rafaels; gegenwärtig würde er wie alle Schielenden entweder im Profil oder mit Uebergehung des Schielens [1]) gemalt werden; Rafael aber umging das Charakteristische nicht, sondern gab dem starren Auge diejenige Richtung und Form, welche das geistige Forschen auszudrücken im Stande war. Die starke Beleibtheit ist möglichst edel dargestellt, die Hände nur die eines vornehmen Geistlichen. Wahrscheinlich ein Denkmal collegialischer Achtung, aus der Zeit, als R. die römischen Alterthümer studirte [2]).

c „Bartolus und Baldus“, richtiger: Navagero und Beazzano (Palazzo Doria in Rom). Zwei schwarzgekleidete Halbfiguren auf Einem Bilde; trotz neuerer Zweifel wohl unbedingt echt. Wer konnte zwei bedeutende Männer bewegen, sich zusammen malen zu lassen, wenn der Künstler nicht entweder ein Andenken für sich oder für einen Höhern, etwa für den Papst verlangte? Mehr als in den übrigen Bildnissen herrscht hier der Styl eines historischen Denkmals,

---

* [1]) *Guercino* malte in seinem eigenen Porträt (Uffizien) das eine Auge in den tiefsten Schatten.

** [2]) [Von der Echtheit des Bildes bin ich nicht mehr überzeugt, seitdem ich einen Doppelgänger desselben im Besitz der Familie zu Volterra gesehen habe. — Mr.]

eine freie Grösse, welche zu jeder That bereit scheint und in jedem Geschichtsbilde ihre Stelle fände. Die Ausführung, soweit sie unberührt geblieben, ist höchst gediegen.

a Der Violinspieler (Palazzo Sciarra in Rom). Rafael malte im Jahr 1518 gewiss keinen Virtuosen auf dessen Bestellung. Wahrscheinlich ein Günstling des überaus musikliebenden Leo X. Im höchsten Grade interessant, sodass die Phantasie den Lebensroman dieses Unbekannten von selbst aufbaut. Der Pelz, welchen der junge Mann nöthig hatte, ist mit Raffinement behandelt.

Von dem Porträt der Johanna von Aragonien sind alle bessern Exemplare im Norden. [Das einzige Original im Louvre. — Im Pal. Doria eine offenbar niederländische Copie. — Mr.] b

c Die Improvisatorin Beatrice (vermeintliche Fornarina, in der Tribuna der Uffizien, datirt 1512). Ein Wunder der Vollendung und des Colorites, aus der Zeit der Madonna di Foligno. Scheinbar ein Idealkopf, bis man bemerkt, dass ein nicht ganz schönes Verhältniss des Mundes und Kinns durch glückliche Schiebung verheimlicht wird. Längere Zeit dem *Seb. del Piombo* zugeschrieben, [für dessen Arbeit ich diess wundervolle Werk noch halte. Man vergleiche d das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig und darin namentlich die heil. Maria Magdalena! — Mr.] Vorzüglich schön erhalten [1].

Die wahre Fornarina, Rafaels Geliebte. (Das als eigenhändig anerkannte Exemplar, mit starken Restaurationen, im Pal. Barberini e zu Rom; späte Wiederholungen im Pal. Sciarra und im Pal. Borghese. f [II. S. Nr. 64, die letztere augenscheinlich von *Sassoferrato.* — Mr.]). Der Composition nach unverholen ein sehr schönes Actbild; die g Haltung der Arme und der Kopfputz sind vom Maler verordnet und wollen nicht die Individualität charakterisiren. Der Typus, von der lange dauernden römischen Schönheit, ist in mehrern historischen Com-

[1]) Das gleiche Weib ist wohl dargestellt in einem schönen Bilde, welches in * der Galerie zu Modena dem *Giorgione* beigelegt wird; nur ist das Haar hier goldfarbig mit einer Blume darin. Mir erschien das Bild wie ein *Palma vecchio.* An der Brustwehr die Chiffre V. [Ob das Bild dieselbe Frau vorstellt erscheint mir schwer zu entscheiden; es ist übrigens entschieden ferraresisch und ich halte es für ein Werk des *B. Garofalo.* — Mr.]

positionen Rafaels frei benützt, ohne dass man an eigentliches Modellsitzen zu denken hätte [1]).

Unter den monumentalen Aufträgen, welche Rafael für Julius II. und Leo X. ausführte, nehmen die Malereien in den Zimmern des Vaticans (le Stanze) den ersten Rang ein. Bei dem unerschöpflichen Reichthum dieser Werke, bei der Unmöglichkeit, ihren Inhalt oder gar ihren Werth kurz in Worten darzulegen, beschränken wir uns auf eine Reihe einzelner Bemerkungen und vermeiden dabei im Ganzen dasjenige, was die Handbücher ergeben und was der Anblick von selbst lehrt.

Die Räume existirten schon und waren bereits theilweise (von Perugino, Sodoma u. A.) ausgemalt, als Rafael dafür berufen wurde. Sie sind von nichts weniger als musterhafter Anlage, sogar unregel-

---

[1]) Die sehr schönen Porträts des Cavaliere Tibaldeo und des Card. Passerini im Museum von Neapel werden R. gegenwärtig abgesprochen. — Der fälschlich R. benannte Cesare Borgia im Pal. Borghese zu Rom könnte wohl ein ganz vortreffliches deutsches Bild sein. [Ich halte es für *Parmeggianino*. — Mr.] — [Das weibliche Porträt in der Stanza dell' Educazione di Giove des Pal. Pitti, Nr. 245 ist mir ein unzweifelhaftes wohlerhaltenes Original von unerreichbarem Adel der Züge; sicher das Vorbild der Magdalena in der heil. Cäcilia, der Sixtinischen Madonna und wie wir wohl vermuthen können, die veredelten Züge der wirklichen Fornarina wiedergebend. Die Zeichnung der rechten Hand stimmt mit der der *Joh. von Aragonien*, die Färbung zeigt den Rafael eigenthümlichen weizengelben warmen Localton mit Schatten vom feinsten Perlgrau. — Mr.]

Natürlich trägt in den italienischen Galerien noch manches Bild den grossen Namen mit Unrecht. Das Bild im Pal. Pallavicini zu Genua ist eine ehemals gute, mit neuern Accessorien vergrösserte Schulcopie der Madonna des Museums von Neapel (Réveil de l'enfant).

In der Madonna di San Luca (Sammlung der gleichnamigen Akademie zu Rom) gilt nur ein Theil des Lucas als R.'s eigenhändige Arbeit, der Rest kaum für seine Erfindung. — Mariä Krönung (in der vaticanischen Galerie, das spätere Bild) ist notorisch von *Giulio Romano* und *Francesco Penni* ausgeführt. Ersterer hat im obern Theil offenbar einen rafaelischen Entwurf wenigstens partiell benützt; man erkennt Anklänge, die an die Vierge de François I. erinnern. Letzterer dagegen hat die untere Gruppe der Apostel selbst erfunden. [Der Catalog giebt irrig das Verhältniss umgekehrt an.] Mit der untern Gruppe der Tansfiguration verglichen, zeigt sie noch einmal auf das Bündigste den Abstand zwischen dem Meister und dem Schüler. — [Der Rafael in Parma ist eine Arbeit *Giulio Romano's* wozu sich die Zeichnung von Rafael im Louvre befindet. — Mr.] — Der Rafael in der Galerie von Modena ist ein geringes Bild eines Schülers des Perugino.

mässig (man beachte z. B. das Gewölbe der Camera della Segnatura) und in Betreff der Beleuchtung nicht günstig. Man besieht sie gewöhnlich Nachmittags; doch hat der Vormittag auch gewisse Vortheile, und das Oeffnen der hintern Fensterladen macht einen wesentlichen Unterschied.

Die Technik ist eine ausserordentlich verschiedene. Einer guten Autorität zufolge soll besonders die Disputa und die Schule von Athen in sehr vielen Partien al Secco übergangen sein; doch sind es der Hauptsache nach sämmtlich Fresken; die beiden einzigen in Oel auf die Mauer gemalten Figuren der Justitia und Comitas im Saal Constantin's wurden nicht, wie man sagt, von R. eigenhändig, sondern erst nach seinem Tode ausgeführt. Allein innerhalb des Fresco, sowohl dessen was der Meister als dessen was die Schüler malten, herrscht der stärkste Unterschied der Behandlung, oft im nämlichen Bilde. Rafael that sich nie genug und suchte der schwierigen Malweise stets neue Mittel der Wirkung abzugewinnen. Von den vier grossen Fresken der Stanza d'Eliodoro ist jedes in einem andern Colorit durchgeführt; den Gipfel des Erreichbaren glaubt man zu erkennen in den unbeschädigten Theilen der Messe von Bolsena, und doch wird Niemand den Heliodor und die Befreiung Petri in ihrer Art weniger vollkommen gemalt nennen.

Die Erhaltung ist im Verhältniss zum Alter eine mittlere, ausgenommen die der Sockelbilder, welche *Carlo Maratta* im Wesentlichen neu malen musste, und einiger durch Risse schwer bedrohten Deckenbilder. Das grösste Unheil in den Hauptbildern ist durch stellenweises Putzen und besonders durch ganz rücksichtsloses Durchzeichnen entstanden. [Neuerdings glücklicherweise verboten.] — Wie weit die schönsten jetzigen Kupferstiche im Eindruck unter den Urbildern bleiben, zeigt der erste Blick auf letztere. [Die ganz vorzüglichen Originalphotographien von Braun in Dornach werden für diejenigen, welche das Glück hatten die Originale zu sehen, die schönste Erinnerung an dieselben bieten.]

Die hohen poetischen Ideen, welche den Fresken der Camera della Segnatura (vollendet 1511) zu Grunde liegen, waren wohl der Hauptsache nach etwas Gegebenes. Abgesehen davon, dass Rafael schwerlich genug Gelehrsamkeit besass, um von sich aus die Per- a

sonen der Disputa oder gar der Schule von Athen sachlich richtig zu charakterisiren und zu stellen und dass sich hier die Beihülfe irgend eines bedeutenden Menschen aus der Umgebung Julius II. [1]) deutlich verräth, — abgesehen hievon hatte schon lange vorher die Kunst sich an denselben Aufgaben versucht. Die Meister der Capella degli Spagnuoli bei S. M. Novella in Florenz hatten die allegorischen Figuren der Künste und Wissenschaften und ihrer Repräsentanten in strenger Parallele, in architektonischer Einfassung vorgeführt. Sechs Generationen später, kaum 15 Jahre vor Rafael, hatte sein Schulgenosse *Pinturicchio* in einem der Zimmer, deren Gewölbe er für Alea xander VI. ausmalte (Appartamento Borgia im Vatican, dritter Raum), jene allegorischen Gestalten thronend in der Mitte ihrer Jünger auf landschaftlichem Hintergrunde dargestellt, anderer Versuche zu geschweigen. Aber Rafael hatte zuerst den Verstand, die allegorischen Frauen aus den Wandbildern hinaus an das Gewölbe in einen besondern goldenen Mosaikhimmel zu versetzen. Hier konnte er sie auf ganz eigene, ideale Weise stylisiren. (Man weiss, wie später die verwilderte Kunst recht ihren Stolz darin suchte, allegorische und geschichtliche Personen möglichst bunt durcheinander zu mischen und wie es der ganzen sonstigen Grösse eines Rubens bedarf, um Werke dieser Art, wie z. B. sein Leben der Maria von Medici im Louvre, für uns geniessbar zu machen.)

Es blieben nun für die Gemälde bloss historische Figuren übrig, denn der Gottvater und die Engel in der Disputa, die Musen im Parnass und dergl. gelten doch wohl als solche. (Der obere Theil der Wand, welche der Jurisprudenz gewidmet ist, enthält allerdings noch eine Allegorie, allein in einem besondern Raum abgetrennt.) Alle Gestalten konnten nun gleichmässig, in einem und demselben Style belebt werden.

Warum hat Rafael in dem Bilde der Gerechtigkeit nicht eine geistig angeregte Gemeinschaft berühmter Juristen dargestellt, wie er diess in den drei übrigen Bildern mit den Theologen, Dichtern und Weltweisen gethan? warum statt dessen zwei einzelne historische Acte der Gesetzgebung? Weil der mögliche Gegenstand einer „Disputa" von Juristen entweder ausserhalb des Bildes, d. h. undarstell-

[1]) Man räth auf Bibiena, Bembo, Castiglione, Inghirami etc. Auch die ganze allegor. Kunst und Poesie von den Trionfi des Petrarca abwärts kommt in Betracht.

bar geblieben wäre, oder, durch sachliche Beziehungen verdeutlicht, aus dem hohen idealen Styl hätte herausfallen müssen.

Nach der Ausscheidung des Allegorischen blieb also das Historisch-Symbolische als Hauptgehalt der vier grossen Darstellungen übrig.

Rafael hat hier ein wahrhaft gefährlich-lockendes Vorbild hingestellt. Eine grosse Anzahl von Gemälden analogen Inhaltes sind seitdem geschaffen worden, zum Theil von grossen Künstlern; sie erscheinen sämmtlich als von Rafael abhängig oder als ihm weit untergeordnet. Wesshalb? Gewiss nicht bloss weil es nur Einen Rafael gegeben hat.

Er war von vornherein im Vortheil durch die Unbefangenheit in antiquarischer Beziehung. An sehr wenige überlieferte Porträts gebunden, durfte er lauter Charaktergestalten aus sich selber schaffen; in der Disputa z. B. war die Tracht das einzige kenntlich machende Attribut, welches auch völlig genügte. Er musste nicht die Köpfe so und so stellen, damit man sie auf gelehrtem Wege verificiren könne. Diese grössere sachliche Freiheit kam durchaus der Composition nach rein malerischen Motiven zu Gute. Es sind fast lauter Gestalten einer mehr oder weniger entfernten Vergangenheit, die schon nur in idealisirender Erinnerung fortlebten [1]).

Die Action, welche diese Bilder beseelt, ist allerdings nur die Sache des grössten Künstlers. Allein man muthete ihm innerhalb seines Thema's auch nicht das Unmögliche zu, wie z. B. die geistige Gemeinschaft eines Gelehrten Congresses, einer Malerakademie oder überhaupt solcher Personen, deren charakteristische Thätigkeit gar nie gemeinsam vor sich geht, und die, wenn man sie beisammen malt, immer auf das Diner zu warten scheinen. In der Disputa gab R. nicht etwa ein Concilium, sondern ein geistiger Drang hat die grössten Lehrer göttlicher Dinge rasch zusammengeführt, so dass sie um den Altar herum nur eben Platz genommen haben; mit ihnen namenlose Laien, die der Geist auf dem Wege ergriffen und mit hergezogen hat; diese bilden den so nothwendigen passiven Theil, in welchem das von den Kirchenlehrern erkannte Mysterium sich blos als Ahnung und Aufregung reflectirt. Dass der obere Halbkreis der Seligen (eine

[1]) Ueber die Bedeutung der einzelnen Personen in den sämmtlichen Fresken findet man bei Platner, Beschreibung Roms, S. 113 ff., gewissenhafte Auskunft.

verherrlichte Umbildung desjenigen von S. Severo) dem untern so völlig als Contrast entspricht, ist der einfach erhabene Ausdruck des Verhältnisses, in welchem die himmlische Welt die irdische überschattet. Endlich imponirt hier im höchsten Grade die kirchliche Idee; es ist kein Bild von neutraler Schönheit, sondern ein gewaltiger Inbegriff des mittelalterlichen Glaubens.

Den Gegensatz dazu bildet die Schule von Athen, ohne himmlische Gruppe, ohne Mysterium. Oder ist die wunderschöne Halle, welche den Hintergrund ausmacht, nicht bloss ein malerischer Gedanke, sondern ein bewusstes Symbol gesunder Harmonie des Geistes- und Seelenkräfte? Man würde sich in einem solchen Gebäude so wohl fühlen! — Wie dem nun sei, Rafael hat das ganze Denken und Wissen des Alterthums in lauter lebendige Demonstration und in eifriges Zuhören übersetzt; die wenigen isolirten Figuren, wie der Skeptiker und Diogenes der Cyniker, sollen eben als Ausnahmen contrastiren. Dass die rechnenden Wissenschaften den Vordergrund unterhalb der Stufen einnehmen, ist wieder einer jener ganz einfachen genialen Gedanken, die sich von selbst zu verstehen scheinen. Trefflichste Vertheilung der Lehrenden und der Zuhörenden und Zuschauenden, leichte Bewegung im Raum, Reichthum ohne Gedränge, völliges Zusammenfallen der malerischen und dramatischen Motive. (Wichtiger Carton a in der Ambrosiana zu Mailand.)

Der Parnass, das Bild der „Seienden" und Geniessenden. Das Vorrecht des lauten, begeisterten Redens hat nur Homer; das der Töne Apoll; sonst wird bloss geflüstert. (Wer an der Violine Anstoss nimmt, mag nur Rafael selbst zur Verantwortung ziehen, denn eine erzwungene Huldigung für den Ruhm eines damaligen Geigenvirtuosen, aus welchem Einige sogar den Kammerdiener des Papstes machen, ist dieser Anachronismus gewiss nicht. Wahrscheinlich gewährte das Instrument dem Maler ein lebendigeres, sprechenderes Motiv für seine Figur als eine antike Lyra hätte thun können.) Das Idealcostum ist hier mit grossem Recht auch auf die neuern Dichter ausgedehnt, von welchen nur Dante die unvermeidliche Kaputze zeigt. Der gemeinsame Mantel und der gemeinsame Lorbeer heben die Dichter über das Historische und Wirkliche hinaus. Die Musen sind nicht der Abwechselung zu Gefallen unter die Dichter vertheilt, sondern als ihr gemeinsames Leben auf der Höhe des Berges versammelt. Auch sie sind nicht antiquarisch genau charakterisirt; R. malte seine Musen.

Von den beiden Ceremonienbildern gegenüber ist das geistliche Recht, d. h. die Ertheilung der Decretalen, in dieser kritischen Gattung ein Muster der Composition und Durchführung zu nennen. Der Figurenreichthum ist nur mässig, — der Ausdruck der Autorität beruht nicht in der Vollständigkeit des Gefolges, überhaupt nicht in der Masse. Die Köpfe sind fast lauter Bildnisse von Zeitgenossen. Man darf annehmen, dass R. sie freiwillig und in künstlerischer Absicht anbrachte. — Die Allegorie der Prudentia, Temperantia und Fortitudo in der Lunette (deren Analyse bei Platner a. a. O. nachzusehen) ist eine der bestgedachten; im Einzelnen ist nicht Alles ganz lebendig geworden.

Von den allegorischen Frauen am Gewölbe ist die Poesie einer der reinsten und eigensten Gedanken Rafaels. In den übrigen hat er wohl dem Allegoristen, der ihm zur Seite stand, bedeutend nachgeben müssen oder wollen; daher vielleicht auch der Mangel an freudiger Unbefangenheit. Die Eckbilder des Gewölbes, historische Momente in strengerm Styl, beziehen sich jedesmal auf den Inhalt der beiden nächsten Wände; so das herrliche Urtheil Salomonis auf die Gerechtigkeit und Weisheit zugleich, der Sündenfall auf die Gerechtigkeit und das Verhältniss zu Gott zugleich. Mit dem Marsyas hat man einige Noth und es bedarf einer entfernten Beziehung aus Dante um ihn ausser der Poesie auch mit der Theologie in Verbindung zu bringen. Die Eva im Sündenfall ist ein Hauptbeleg für die Bildung des Nackten in R.'s mittlerer Zeit. Ebenso der Henker im Urtheil des Salomo.

Die Sockelbilder, grossentheils erst von *Perin del Vaga* an der Stelle eines untergegangenen Getäfels componirt und ausgeführt und später ganz übermalt, zeigen doch noch ungefähr, in welchem Sinne R. die decorative Wirkung des ganzen Saales verstanden wissen wollte. Ihre Composition ist zum Theil ausserordentlich schön, aber in kleinen Abbildungen eben so geniessbar als an Ort und Stelle. (Von R. nur diejenigen unter dem Parnass.)

Wären wir nur über die nähern Umstände der Entstehung dieser Fresken nicht so völlig im Ungewissen. Die grossen Fragen: wie viel wurde dem Maler vorgeschrieben? was that er selbst hinzu? für welche Theile hat er vielleicht nur mit Mühe Erlaubniss erhalten? welche

Zumuthungen hat er abgewiesen? — diese Fragen sind nie zu beantworten. Es ist unbekannt, mit wem er in nächster Instanz zu thun hatte. So viel aber geht aus den Werken selbst hervor, dass die rein künstlerischen Beweggründe im Einzelnen meist die Oberhand behielten. Wenn man in andern Bildern jener Zeit, bei Mantegna, Pinturicchio, Sandro u. A., die Unersättlichkeit der Zeitgenossen an Allegorien und Symbolen aller Art kennen lernt, so wird es zur Gewissheit, dass Rafael aus eigenen Kräften Maass hielt, wählte, über- und unterordnete. Welche Kämpfe kann die untere Hälfte der Disputa gekostet haben! wenn z. B. irgend ein Theologe sich für vollständige Darstellung aller grossen Kirchenlehrer und Ordensstifter verwandte! — oder wenn Irgendjemandes Lieblingsphilosoph oder Lieblingsdichter durchaus in die Schule von Athen oder auf den Parnass gebracht werden sollte! — anderer Möglichkeiten nicht zu gedenken.

Vielleicht die einzige ganz müssig scheinende Figur in diesem Saal ist der junge Herzog von Urbino, welcher in der Mitte der linken Hälfte der Schule von Athen steht. Bei genauerer Betrachtung findet man, dass er nicht nur mit seinem weissen Gewande malerisch nothwendig, sondern auch als neutrale Gestalt zwischen der obern und der untern Gruppe unentbehrlich ist. Und was will das stille Lächeln dieses wunderbaren Antlitzes sagen? Es ist das siegreiche Bewusstsein der Schönheit, dass sie neben aller Erkenntniss ihre Stelle in dieser bunten Welt behaupten werde.

Neben der Decke der sixtinischen Capelle ist die Camera della Segnatura, welche fast genau zur gleichen Zeit gemalt wurde, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewicht der Form und des Gedankens. Noch die trefflichsten Florentiner des XV. Jahrh. (Lionardo ausgenommen) hatten sich durch den Reichthum an Zuthaten (Nebenpersonen, überflüssige Gewandmotive, Prunk der Hintergründe u. s. w.) stören lassen; ihr Vieles hebt sich gegenseitig auf; ihre scharfe Charakteristik vertheilt die Accente zu gleichmässig über das Ganze; Fra Bartolommeo, der erste grosse Componist neben Lionardo, bewegte sich in einem engbegrenzten Kreise und sein Lebensgefühl war seiner Formenauffassung nicht völlig gewachsen. — Bei Rafael zuerst ist die Form durchaus schön, edel und zugleich geistig belebt ohne Nachtheil des Ganzen. Kein Detail präsentirt sich, drängt

sich vor; der Künstler kennt genau das zarte Leben seiner grossen symbolischen Gegenstände und weiss, wie leicht das Einzel-Interessante das Ganze übertönt. Und dennoch sind seine einzelnen Figuren das wichtigste Studium aller seitherigen Malerei geworden. Es lässt sich kein besserer Rath ertheilen, als dass man sie (wo nöthig, auch mit bewaffnetem Auge) so oft und so vollständig als möglich betrachte und nach Kräften auswendig lerne. Die Behandlung der Gewänder, der Ausdruck der Bewegung in denselben, die Aufeinanderfolge der Farben und Lichter bieten wiederum eine unerschöpfliche Quelle des Genusses.

Die Stanza d'Eliodoro, wahrscheinlich ganz oder fast ganz eigenhändig von Rafael ausgemalt in den Jahren 1511—1514, bezeichnet den grossen Schritt in das Historische. Es ist gewagt, aber erlaubt zu vermuthen, dass er sich nach den dramatisch-bewegten Gegenständen sehnte. Vielleicht hätte man noch gern mehr Allegorien gehabt — vielleicht wollte im Gegentheil Julius II. seine eigenen Thaten in voller äusserer Wirklichkeit dargestellt sehen, etwa Momente aus dem Kriege der heiligen Ligue, den Einzug durch die Bresche von Mirandola, u. dgl. — Beides wären Abwege gewesen, wenigstens für Rafael. Er gab nun Zeitgeschichte und Allegorie zugleich, die erstere im Gewande der letztern. Heliodors Züchtigung ist ein Symbol der Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaate; die Messe von Bolsena (deren Thatsache ins Jahr 1263 fällt) bedeutet die Ueberwindung der Irrlehren am Anfang des XVI. Jahrhunderts. Nach dem Tode Julius II. (1513) liess sich Leo X. diese Art von verklärender Darstellung der eigenen Geschichte alsobald gefallen; — vielleicht hatte Rafael schon Entwürfe für die beiden andern Wände gemacht, welche dann ersetzt wurden durch den Attila (Symbol der Verjagung der Franzosen aus Italien) und durch die Befreiung Petri (Leo's X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand, als er noch Cardinal war). — Es war ein grosses Glück, dass die damalige Aesthetik die Allegorie und die Anspielung für eins und dasselbe hielt, während doch die letztere mit lauter historisch gedachten, individuell zu belebenden Gestalten wirken darf.

Wie man die Sache ansehe, von irgend einer Seite sind hier Concessionen gemacht worden. Die vier Momente liegen geschichtlich

gar zu weit und fremd auseinander, als dass nicht zu vermuthen wäre, Rafael habe etwas Anderes gemalt als ursprünglich gewünscht worden war. Auch der gänzliche Mangel an innerm Zusammenhang mit den vier alttestamentlichen Deckenbildern deutet auf einen Wechsel der Entschlüsse hin, der beim neuen Pontificat ohnediess eingetreten sein muss.

Im Grossen ist aber doch das Thema ein gleichartig fortlaufendes, das sich auch in den übrigen Zimmern, allerdings getrübt, fortsetzt: Siege der Kirche unter göttlichem Schutze. Endlich hebt die Behandlung alle diese Gegenstände auf eine solche Weise, dass man in ihnen nur das Höchste sucht und ihnen nur den erhabensten Sinn zutraut.

Mit einer unbeschreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Rafael seinen Einzug in das Gebiet der dramatischen Malerei; sein erstes Gemälde war der Heliodor. Welch ein Athemschöpfen nach den symbolisch bedingten Bildern der Camera della Segnatura! Er hat keine grossartigere bewegte Gruppe mehr geschaffen als die des himmlischen Reiters, mit den im Sturm zu seiner Seite schwebenden Jünglingen und dem gestürzten Frevler nebst dessen Begleitern. Woher die Erscheinung gekommen, wo sie vorübergesaust ist, zeigt der leere Raum in der Mitte des Vordergrundes, welcher den Blick auf die Gruppe um den Altar des Tempels frei lässt. Man bewundert mit Recht die Verkürzung in dem Reiter und in dem Heliodor, aber sie ist nur der meisterhafte Ausdruck für das Wesentliche, nämlich die glücklichste Schiebung der Figuren selbst. Die Gruppe der Frauen und Kinder, deren hundertfältiges Echo durch die ganze spätere Kunst geht, verdient hier im Urbild ebenfalls, dass man sie sich genau einpräge. Endlich musste dem Papst sein Genüge geschehen; in voller Wirklichkeit auf seinem Tragsessel thronend schaut er ruhig auf das Wunder hin, als käme es ihm gar nicht unerwartet. An dem Bildniss Marc Antons, der als Träger des Sessels mitgeht, hat man den bestimmten Beweis, dass R. seine Porträtpersonen wenigstens zum Theil freiwillig anbrachte.

Die Messe von Bolsena war eine viel einseitigere Aufgabe als der Heliodor. Das Geschehen des Wunders beschränkt sich auf einen ganz kleinen Fleck; es wäre ungefähr dasselbe, wenn ein Dramatiker die Peripetie seines Stückes auf das Verwechseln eines Ringes oder sonst auf ein scenisch kaum sichtbares Ereigniss bauen müsste. Aber

innerhalb dieser Schranken ist das Herrlichste gegeben. Die Wahrnehmung und die Ahnung des Wunders geht wie ein geistiger Strom durch die andächtige Menge links und der Reflex davon belebt auch schon die unten an der Treppe sitzenden Frauen und Kinder; in der Gruppe des Papstes und seiner Begleiter ist es ruhige Gewissheit, wie sie den mit tausend Wundern vertrauten Fürsten der Kirche zukömmt, und von diesem Ausdruck durften auch die unten knieenden Obersten der Schweizergarde nicht zu weit abweichen. An und für sich sind sie ein Vorbild monumentaler Costümbehandlung. — Die Anordnung neben und über dem nicht einmal in der Mitte der Wand stehenden Fenster scheint für Rafael ein wahres Spiel gewesen zu sein; eben aus der Unregelmässigkeit entwickeln sich für ihn die schönsten Motive wie von selbst. Bei genauerer Betrachtung wird man aber von dieser Ansicht abgehen und glauben, dass viel Mühe und Nachsinnen dabei war. Die Doppeltreppe, die halbrunden Schranken, die Kirchenhalle selbst sind an sich ein architektonisch schönes Bild.

Attila und Leo der Grosse; eine gewaltige Scene fast von lauter Reitern — sollte es nicht nahezu unmöglich sein, neben so viel Thierwelt, so viel physischer Kraftäusserung dem höhern geistigen Gehalt zu seinem Rechte zu verhelfen? Allerdings für die himmlische Erscheinung blieb nicht viel Raum übrig, aber er wurde benützt. Statt wolkenthronender Apostel drohend vorwärts schwebende, gleichsam eine überirdische Begleitung des ruhig mit den Seinigen daherziehenden Papstes. Bei den Hunnen sieht nur Attila was vorgeht, mit der lebendigsten Wendung des Entsetzens; bei seinem Gefolge sind die Rosse ahnungsfähiger als die Menschen, sie werden wild und scheu, wodurch ein prächtiges Leben in die Gruppe kömmt; über ihnen verdunkelt sich der Himmel und ein Sturmwind saust in die Banner. Bei der Bildung der Rosse ist das Ideal unserer jetzigen Pferdekenner allerdings nicht berücksichtigt. Man setze aber in Gedanken die Pferde eines Horace Vernet an ihre Stelle; sie würden hier unerträglich sein, während wir sie in der Smala etc. mit allem Fug bewundern. Attila's schwarzer Hengst ist noch ruhig; die angstvolle Geberde des Königs durfte nicht etwa durch das Bäumen seines Thieres mitverursacht scheinen.

Petri Befreiung, höchst originell in drei Momenten entwickelt. Auch die Wächter nicht unwürdig; zwar befangen, aber nicht tölpel-

haft. In der Scene rechts wird Petrus von dem ausserordentlich schönen Engel wie im Traum geführt. Der Lichteffekt mit hoher Mässigung gehandhabt; es ist ihm nichts Wesentliches aufgeopfert.

Die allegorischen Sockelbilder enthalten noch in ihrer jetzigen Gestalt rafaelische Motive, die nicht zu verderben sind. — In den vier Deckenbildern erkennt man eine ähnliche, nur freiere Vereinfachung des Styles, wie in den Eckbildern am Gewölbe des vorigen Zimmers; wie diese als Mosaiken, so sind sie als Teppiche gedacht.

---

a In der Stanza dell' Incendio ist vielleicht nichts von Rafaels eigener Hand gemalt; am Gewölbe liess er die Malereien Perugino's stehen, um seinen Lehrer nicht zu kränken. Ohnehin war ja die Zeit der strengen symbolischen Gesammtcompositionen vorbei, wie der Inhalt der Deckenbilder der Stanza d'Eliodoro beweist.

Die Anspielung ist hier oberflächlicher als in den Gemälden des vorigen Zimmers. Es sind die Thaten Leo's III. und Leo's IV., also Scenen des VIII. und IX. Jahrh., die hier nur der Namensgleichheit mit Leo X. zu Liebe aus der ganzen Kirchengeschichte ausgewählt und unter den Zügen des Letztern dargestellt sind. Unbegreiflich ist der Reinigungseid Leo's III.; weder Rafael noch der Papst konnten (wie man denken sollte) ein besonderes Verlangen nach diesem Gegenstande haben, und wenn die unfehlbare Glaubwürdigkeit des päpstlichen Wortes symbolisirt werden sollte, so war manche andere Erinnerung dazu besser geeignet und malerisch mindestens eben so dankbar. Immerhin wurde ein stattliches Ceremonienbild daraus, welches wenigstens zeigt, auf welcher Höhe lebendiger historischer Einzeldarstellung die ausführenden Schüler in jenem Augenblicke (bis 1517) standen. Hier lernte *Perin del Vaga* jene Charakteristik, b welche in seinen Helden des Hauses Doria (in der obern Halle des gleichnamigen Palastes zu Genua) nachklingt.

Die Krönung Carls des Grossen dagegen ist erweislich ein politisches Tendenzbild, ein frommer Wunsch Leo's X., welcher gerne Franz I. zum Kaiser gemacht hätte, dessen Züge Carl trägt. Hier ist es wahrhaft schmerzlich, Rafael mit dem gewaltsamen Interessantmachen einer Ceremonie beschäftigt zu sehen; halbnackte Männer schleppen prächtiges Geräth herein; die Köpfe der reihenweis sitzenden Prälaten müssen sich trotz dem feierlichen Augenblicke zum Theil

umwenden, damit der Beschauer nicht gar bloss Infeln erblicke. Und doch ist aus der Scene gemacht was nur Rafael daraus machen konnte und das Einzelne ist zum Theil so schön, dass man es gerne seiner eigenen Hand zutrauen möchte.

Seine ganze Grösse als historischer Componist findet er wieder in dem Siege von Ostia. Kampf, Bändigung und Gefangenführung sind hier meisterhaft zu einem höchst energischen und einfach schönen Bilde vereinigt, das nur der Ausführung und der spätern Entstellung halber weniger in die Augen fällt. Ob der Saracenensieg irgend eine allgemeinere Andeutung der Unwiderstehlichkeit der Kirche, oder eine Anspielung auf die damaligen tunisischen etc. Corsaren enthalten soll, ist nicht auszumitteln.

Endlich das berühmte Bild: l'Incendio del Borgo; der Aufgabe nach das misslichste von allen: Leo IV. löscht durch das Zeichen des Kreuzes eine Feuersbrunst in der Nähe der Peterskirche. Damit sollte die Allmacht des päpstlichen Segens symbolisirt werden. Mit diesem Ereigniss selber war gar nichts anzufangen, weil das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Causalverbindung mit der Geberde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen liess. Rafael schuf statt dessen das stylgewaltigste Genrebild, welches vorhanden ist: die Darstellung der Fliehenden, Rettenden und hülflos Klagenden. Hier sind lauter rein künstlerische Gedanken verwirklicht, frei von der letzten historischen oder symbolischen Rücksicht, im Gewande einer heroischen Welt. Die höchste Wonne der freien Erfindung muss den Künstler dabei beseelt haben; die einzelnen Motive sind immer eines wunderbarer als das andere und ihr Zusammenwirken wiederum unvergleichlich. Ganz gewiss geht es bei einer Feuersbrunst in der Regel anders zu, allein für dieses heroische Menschengeschlecht hätte z. B. die Lichteffektmalerei eines Van der Neer doch nicht hingereicht. Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja; statt der Legende liegt das zweite Buch der Aeneide zu Grunde. Doch darf man auch die schöne entfernte Gruppe um den Papst nicht übersehen.

Die Sockelfiguren — Fürsten welche dem römischen Stuhl besondere Dienste erwiesen — sind für ihre Stelle sehr glücklich gedacht, und mit Recht nicht als sklavenartige Karyatiden, sondern als frei thronende Fürsten gegeben. *Giulio* führte sie nach R.'s Angabe aus; *Maratta* musste sie später neu malen.

---

a Bei der Entscheidung über die Sala di Costantino scheint Leo X. inne geworden zu sein, dass auf die bisherige Weise nicht weiter gemalt werden dürfe. Mit dem Anspielen auf die eigene Person des Papstes war dem Künstler ein Zwang auferlegt, den er mit all seiner Grösse nicht kann vergessen machen. Man musste die Aufgabe wieder höher fassen, und das Weltgeschichtliche endlich einmal unmittelbar geben. So kam der erste aller Historienmaler gegen Ende seines Lebens an die direct geschichtlichen und durch die Zeitentfernung dennoch idealen Aufgaben. Vielleicht hatte es dazu des Incendio bedurft, in welchem er den Papst in den Hintergrund verwiesen hatte.

Rafael fertigte, wie es scheint, ausser einem nicht ganz vollständigen Entwurf für das Ganze des Saales, die Cartons für die Schlacht, für die Taufe und für die Schenkung Constantins; sodann für vielleicht sämmtliche Tugenden und theilweise auch für die heiligen Päpste, wenn nicht für alle. Von der Decke gehört ihm nichts und von der Fensterwand nur ein Theil an. Die Sockelbilder, zum Theil sehr schön gedacht, sind jetzt wesentlich Maratta's Werk; ihre Erfindung wurde schon vor 200 Jahren dem Giulio zugeschrieben. — Rafael gedachte Alles in Oel, nicht al Fresco zu malen. Von seiner Hand ausgeführt, im Augenblick der Vollendung, wäre diess ein herrlicher Anblick gewesen; gewiss hätte er die verschiedenen Gattungen der Bilder auf das Bedeutungsvollste im Ton auseinander gehalten. Allein mit der Zeit wäre vieles nachgedunkelt, wie die schon erwähnten (S. 923), bald nach seinem Tode und gewiss nach seiner Absicht ausgeführten beiden Allegorien beweisen.

Die Ausführung des jetzt Vorhandenen gehört wesentlich dem *Giulio Romano;* von *Francesco Penni* rührt die Taufe, von *Raffaello dal Colle* die Schenkung her. Die Decke ist eine späte Arbeit des *Tommaso Laureti.*

Die Erscheinung des Kreuzes, mit welcher wir beginnen, ist wohl nicht von Rafael entworfen. Die Gruppe der Soldaten ist sehr ungescheut aus dem Sturm auf Jericho in der zehnten Arcade der Loggien entlehnt und das Uebrige, zum Theil ziemlich frivol, dazu componirt (z. B. der Zwerg). Man möge sich durch den Augenschein überzeugen.

Dagegen ist die Schlacht Constantins, in Giulio's hier vorzüglicher Ausführung, eines der grössten Lebensresultate Rafaels.

Man setze sich nur zuerst darüber ins Klare, was dieses Schlachtbild sollte. Die Phantasie wird gewiss rascher aufgeregt durch ein Reitergewirr mit Farbencontrasten und Pulverdampf, welches nur Leben und verzweifelte Bewegung giebt, wie bei Salvator Rosa und Bourguignon; man gewinnt gewiss rascher ein Interesse für das moderne Schlachtbild, dessen Leben insgemein in einer möglichst wirklichen Hauptepisode besteht. Rafael aber musste einen Angelpunkt der Welt- und Kirchengeschichte als solchen darstellen. Vor allem einen Sieg im Moment der Entscheidung. Auch die brillanteste Episode genügt hiezu nicht; das Heer als Ganzes muss siegen. Diess ist hier zur Anschauung gebracht durch das gleichmässig gewaltige Vordringen der christlichen Reiter und durch die Stellung Constantins genau in der Mitte des Bildes, die er eben im Begriff ist weitersprengend zu überschreiten. Auf diesem Hintergrunde gewinnen erst die prachtvollen Episoden des Einzelkampfes ihre wahre Bedeutung, ohne aus dem Ganzen herauszufallen. Ruhig, wie ein Princip, thront der Heerführer in Mitten seiner Schlacht; die Beziehungen einzelner Krieger auf ihn, die Gruppe der Engel über ihm, verstärken seine centrale Bedeutung; ein Krieger zeigt ihm den im Wasser versinkenden Maxentius. — Die Aufeinanderfolge und Auswahl der einzelnen Motive des Kampfes ist der Art, dass keines das andere aufhebt; sie sind nicht nur räumlich wahrscheinlich, sondern auch beim grössten Reichthum dramatisch deutlich.

Die Taufe Constantins ist weit mehr als ein blosses Ceremonienbild und steht in der Composition beträchtlich über dem Schwur Leo's III. und der Krönung Carls. Sie ist nicht gegeben als Function, die auf einem Ceremoniale und auf bestimmten Costümen beruht, sondern als idealer historischer Augenblick. Die ganze Gruppe ist in einer Bewegung, die durch das Stufenwerk des Raumes vortrefflich modificirt wird. Die äussersten beiden Figuren, Zuthaten Penni's, wirken freilich als Coulissen.

Die Schenkung Constantins, die unter jeder andern Hand ein Ceremonienbild geworden wäre, ist hier ebenfalls ein idealer historischer Augenblick. Der Kaiser überreicht dem Papst S. Silvester nicht eine Urkunde, worin man sich die Schenkung der Stadt Rom geschrieben denken müsste, auch nicht ein Stadtmodell, womit sich spätere Künstler in ähnlichen Fällen geholfen haben, sondern eine goldene Statuette der Roma. Sein knieendes Gefolge, welches durch

seine Stelle noch den Weg bezeichnet den es gekommen ist, besteht nur aus vier Personen; die Nachdrängenden werden durch Wachen abgehalten. Die vordern Gruppen, bei spätern Künstlern oft sogar im besten Fall nur schöne Füllstücke, sind hier der wesentliche und höchst lebendige Ausdruck der Freude des ungenirten römischen Volkes. Alle Ergebenheitsmienen von reihenweis aufgestellten Behörden könnten diesen Ausdruck nicht ersetzen; das römische Privatleben sollte seinen persönlichen Jubel aussprechen. Die Architektur der alten S. Peterskirche ist frei und sehr schön benützt.

Die Figuren der heiligen Päpste und der Tugenden haben schon grösserntheils den gleichgültigen allgemeinen Styl der römischen Schule und gerathen desshalb in Nachtheil z. B. gegenüber von den Zwischenfiguren an der Decke der Sistina, welche die eigenhändige Machtübung ihres Meisters in so hohem Grade an der Stirn tragen. Von Rafael selbst und in Oel ausgeführt würden sie gewiss eigenthümlich grandios gewirkt haben. (Der Kopf S. Urbans angeblich von Rafael.)

Die obenstehenden Bemerkungen, weit entfernt den geistigen Gehalt dieser unermesslich reichen Fresken erschöpfen zu wollen, suchen bloss einige wesentliche Anhaltspunkte festzustellen. Nebenbei musste darauf aufmerksam gemacht werden, wie Rafael nur theilweise frei verfügen konnte. Das Einzelne, was hierüber zu sagen war, sind allerdings blosse Vermuthungen, aber der Inhalt des Vorhandenen nöthigt dazu. Diese moralische Seite der Entstehung der Fresken wird über ihrer Vortrefflichkeit zu oft übersehen.

---

a Schon bei Anlass der Architektur wurde der vaticanischen Loggien gedacht, d. h. der ersten Arcadenreihe des zweiten Stockwerkes im vordern grossen Hofe des Vaticans, als des ersten Meisterwerkes der modernen Decoration (S. 281, a). Wir gelangen nun zu den biblischen Darstellungen, welche je zu vieren in den Kuppelwölbungen der ersten 13 Arcaden angebracht sind. Sie wurden nach Rafaels Zeichnungen ausgeführt von *Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena*, *Perin del Vaga* und *Raffaelle dal Colle*. Die Figur der Eva im Sündenfall gilt bekanntlich als R.'s eigene Arbeit.

Es ist nicht bekannt, wie gross und wie genau ausgeführt die Entwürfe waren, nach welchen er die Schüler arbeiten liess; wahrscheinlich je nach Umständen.

Ort und Technik schrieben die grösste Einfachheit vor. Lichteffect, Ausdruck einzelner Köpfe, irgend ein raffinirtes Detail durften nie die Grundlage und Seele des Bildes ausmachen. Was nicht mit deutlichen Beziehungen und Geberden zu erreichen war, musste wegbleiben. Der menschlich interessante Kern der Scenen, ohne irgend einen bestimmten orientalischen Bezug, musste zum idealen, für alle Zeiten und Länder gültigen und verständlichen Kunstwerk ausgebildet werden. Von der venezianischen Art, den Vorgang in eine Novelle des XVI. Jahrh. zu übersetzen, konnte hier keine Rede sein. Man halte aber die Loggienbilder neben die Umrisszeichnung eines Giorgione, Palma oder Bonifazio dieser Art, und man wird den Gedankenunterschied inne werden. Übrigens ist in vielen Loggienbildern die Landschaft so schön und bedeutend als bei den Venezianern, worauf hier ausdrücklich hingewiesen werden muss. (Erschaffung der Eva, Adams Feldbau, Jacob mit Rahel am Brunnen, Jacob mit Laban streitend, Joseph als Traumdeuter vor seinen Brüdern, Findung Mosis, u. a. m.)

Die Vortrefflichkeit der einzelnen Motive entzieht sich durchaus der Beschreibung; es scheint sich Alles von selbst zu verstehen. Um den Werth jedes einzelnen Bildes ins Licht zu setzen, müsste man jedesmal nachweisen, wie andere Künstler meist mit grössern Mitteln doch nur eine geringere, weniger geistvolle Lösung zu Stande gebracht oder auch gänzlich neben das Ziel geschossen haben. Streitig für unser Gefühl sind nur die ersten Bilder, die der Weltschöpfung. Rafael bediente sich hier zum Ausdruck für den Schöpfer desjenigen Typus, welchen Michelangelo in der Sistina zum Leben gerufen hatte; die Kunst hatte jetzt gleichsam das Recht, die in verschiedene Acte getheilte Schöpfung als lauter Bewegung darzustellen. Gleich darauf beginnt die Geschichte des ersten Menschenpaares, die hier durch die Bestimmtheit des landschaftlichen Raumes einen von den Darstellungen gleichen Inhaltes in der Sistina wesentlich verschiedenen Grundton erhält. Diese vier Bilder allein offenbaren schon den grössten historischen Componisten, wie man beim Durchdenken ihrer Motive zugeben wird. Mit den vier Noah-Bildern beginnt ein neues patriarchalisch-heroisches Leben, welches dann in den vier Bildern der Geschichte

Abrahams und in den vier folgenden mit der Geschichte Isaaks seine Fülle entfaltet. Abraham mit den drei Engeln, Loth mit seinen Töchtern fliehend, der knieende Isaak, die Scene beim König Abimelech gehören zu den schönsten Motiven Rafaels. Und doch glaubt man erst in den Bildern der Geschichte Jacobs und vollends derjenigen Josephs das Höchste innerhalb der Grenzen dieser Gattung vor sich zu haben, zumal in der Scene „Joseph vor seinen Brüdern als Traumdeuter." — Von den acht Bildern mit der Geschichte des Moses sind die ersten noch sehr schön, und unter den spätern besonders die Anbetung des goldenen Kalbes; dazwischen aber tritt mit „Moses auf Sinai", und „Moses vor der Wolkensäule" eine starke Verdunkelung ein. Vermuthlich war dem Künstler der vorgeschriebene Gegenstand zuwider; das letztere Bild kann er kaum selber componirt haben. Von den vier Bildern der Eroberung Palästina's ist der Sturm auf Jericho besonders ausgezeichnet; von den vieren der Geschichte Davids die Salbung, von der Geschichte Salomo's das Urtheil. Mit den Bildern der letzten Arcade begann Rafael die Geschichten des neuen Testamentes; der Anfang, zumal die Taufe Christi zeigt, was wir an der Fortsetzung verloren haben. (Das Abendmahl schwerlich von R.)

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Übersinnlichen. Die Kleinheit des Maasstabes schrieb eine Wirkungsweise durch lauter Geberde und Bewegung vor. „Die Scheidung des Lichtes von der Finsterniss" (1. Arc., 1. Bild) ist unter dieser Bedingung ganz vorzüglich grossartig gedacht; die Geberde der vier Extremitäten drückt das Auseinanderweisen und zugleich die höchste Macht aus. Bei den ersten Menschen tritt Gott als weiser Vater auf; der Engel, der sie aus dem Paradiese treibt, zeigt in der Geberde ein tröstendes Mitleid. In starker schwebender Bewegung erscheint Gott dem Abraham, dem Isaak (mit dem Gestus des Verbietens) und dem Moses im feurigen Busche; mit der Himmelsleiter musste auch Rafael sich behelfen wie es ging. In der Gesetzgebung auf Sinai, wo Gott thronend im Profil dargestellt ist, trägt sich die Bewegung auf die heranstürmenden Posaunenengel über, u. s. w.

Mit den Decorationen haben diese biblischen Bilder allerdings nicht den geringsten geistigen Zusammenhang. Allein dieses ornamentale System vertrug überhaupt nur einen neutralen Inhalt und hätte für religiöse Symbole und Anspielungen kein Gefäss abgeben können.

Rafaels Tapeten[1]) bestehen aus zwei Reihen, von welchen jedenfalls nur die erste, mit den zehn Ereignissen aus der Apostelgeschichte, ihm im engern Sinne angehört. Er schuf in den Jahren 1515 und 1516 (also gleichzeitig mit den Entwürfen zur Stanza dell' Incendio) die berühmten Cartons, von welchen noch sieben sonst zu Hamptoncourt, jetzt im Kensington-Museum zu London aufbewahrt werden. Gewirkt wurden sie in Flandern; noch bei R.'s Lebzeiten kam wenigstens ein Theil davon nach Rom. Die Wirker hatten sich an seine Zeichnung gehalten, so genau man sich damals überhaupt an Vorlagen hielt; es kommen Freiheiten, z.B. in der Behandlung einzelner Köpfe und des landschaftlichen Grundes vor, die sich ein jetziger Künstler bei seinen Executanten verbitten würde. Die Erhaltung des Vorhandenen ist im Verhältniss zu den Schicksalen eine mittlere, doch sind die Farben ungleich abgebleicht und das Nackte hat einen kalt schmutzigen Ton angenommen. Dem originalen Schwung und Strich der rafaelischen Hand können die Contouren der Tapeten ohnediess nie gleichkommen.

a

Von ihren nur in wenigen Beispielen erhaltenen Randarabesken ist schon (S. 283, b) die Rede gewesen. Ausserdem haben sie Sockelbilder in gedämpfter Goldfarbe. Hier zeigt es sich, wie Leo X. seine eigene Lebensgeschichte taxirte. Ohne irgend einen Bezug auf die oben stehenden Thaten der Apostel geht sie unten parallel mit, und zwar auch diejenigen Momente, welche nichts weniger als ruhmreich waren, wie die vermummte Flucht aus Florenz, die Gefangennehmung in der Schlacht von Ravenna u. dgl. Das Glückskind findet Alles, was ihm widerfahren, nicht blos merkwürdig, sondern auch monumental darstellbar, und dieser Zug des mediceischen Gemüthes hat noch hundert Jahre später Rubens und seine ganze Schule zur Verherrlichung der zweideutigsten Thatsachen in Anspruch genommen (Galerie de Marie de Médicis). Jene Sockelbilder, in schönem und gemässigtem Reliefstyl erzählt, bedurften, beiläufig gesagt, zur örtlichen Verdeutlichung der gleichen Nachhülfe wie das Relief der Alten: nämlich der Personification von Flüssen, Bergen, Städten etc. Auch das allgemeine ideale Costüm war hier, wo kein Detail scharf charakteristisch vortreten durfte, durchaus nothwendig.

---

[1]) Gegenwärtig an zwei Stellen der langen Verbindungsgallerie zwischen dem obern Gang der Antiken und den Stanzen des Vaticans aufgehängt.

In den Hauptbildern war Rafael frei und konnte seinen tiefsten Inspirationen nachgehen. Es ist vorauszusetzen, dass er hier selbst die Momente wählen durfte, wenigstens sind sie alle so genommen, dass man keine bessern und schöner abwechselnden aus der Apostelgeschichte wählen könnte. Die Technik der Wirkerei, auf welche er seine Arbeit zu berechnen hatte, erlaubte ihm beinahe so viel als das Fresco. Er scheint mit einer ruhigen, gleichmässigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes. Wie sanft und eindringlich ist in dem Bilde „Weide meine Schafe!“ die Macht des verklärten Christus ohne alle Glorien ausgedrückt, indem die Gruppe der Apostel je näher bei ihm, desto mehr zu ihm hingezogen wird: die hintersten stehen noch ruhig, während Petrus schon kniet. Die Heilung des Lahmen im Tempel — einer jener Gegenstände, welche in spätern Bildern durch Überladung mit gedrängten Köpfen pflegen erdrückt zu werden — ist hier durch die architektonische Scheidung und durch erhabenen Styl in die schönste Ruhe gebracht. Pauli Bekehrung ist (hier ohne Lichteffect) auf die einzig würdige Weise geschildert, während die meisten andern Darsteller ihre Virtuosität in einem rechten Getümmel zu zeigen suchen. Das Gegenstück bildet die Steinigung des Stephanus. Die Blendung des Zauberers Elymas (leider zur Hälfte verloren) und die Strafe des Ananias sind die höchsten Vorbilder für die Darstellung feierlich-schrecklicher Wunder; das Dämonische hat ruhige Gruppen zum Hintergrunde. Wiederum gehören zusammen: Pauli Predigt in Athen, und die Scene in Lystra, beide von unermesslichem Einfluss auf die spätere Kunst, sodass z. B. der ganze Styl Poussins ohne sie nicht vorhanden wäre. Das eine ein Bild des reichsten Seelenausdruckes, der sich der mächtigen Profilgestalt des Apostels doch vollkommen unterordnet; das andere eine der schönsten bewegten Volksgruppen, so um den Opferstier geordnet, dass dieser mit seiner Wendung sie unterbricht und doch nichts verdeckt; man empfindet, dass der Apostel ob diesem Auftreten der Masse vor Leid ausser Fassung gerathen muss. — Endlich der Fischzug Petri, ein Bild des geheimnissvollsten Zaubers; der Moment der physichen Anstrengung (in welchen beiden Gestalten!) ist in die zweite Barke verwiesen, in der vordern kniet Petrus schon vor dem sitzenden Chrisuts und der Beschauer wird nicht durch den Anblick der Fische gestört, über welchen man in andern Bildern den Hauptgegenstand, nämlich

den Ausdruck der vollen Hingebung und Überzeugung des Apostels vergessen muss.

Die zweite Reihe der Tapeten, schon in der Technik geringer, ist in Flandern als ein Geschenk Franz I. für den päpstlichen Hof gewirkt worden. Es scheint, dass niederländische Künstler aus kleinen Entwürfen Rafaels grosse Cartons machten, welche diesen Tapeten zu Grunde gelegt wurden. Mehrere Compositionen, vorzüglich die grandiose Anbetung der Hirten, auch die der Könige, der Kindermord, die Auferstehung, zeigen trotz zahlreicher niederländischer Zuthaten die unverwüstliche Erfindung des Meisters, seine hochbedeutende Entwicklung des Herganges; von mehrern andern dagegen kann ihm gar nichts angehören; es ist Speculation, die sich an den damals noch weltberühmten Namen knüpfte, ehe Michelangelo's Ruhm Alles übertönt hatte.

Ausser diesen grossen päpstlichen Aufträgen übernahm Rafael noch eine Anzahl von Fresken für Kirchen und Privatleute.

Das frühste (1512) ist der Jesajas an einem Pfeiler des Hauptschiffes von S. Agostino in Rom. (Seit einer unglücklichen Restauration ist R. nur noch für die Umrisse verantwortlich.) Der Einfluss der Sistina, welche nicht lange vorher vollendet war, lässt sich wohl nicht verkennen; stärker aber als Michelangelo spricht Fra Bartolommeo aus dem Bilde. In der schönen Zusammenordnung des Propheten mit den Putten möchte R. jenen Beiden überlegen sein.

Eine ganz andere Art von Concurrenz mit Michelangelo drückt sich in dem berühmten Fresco von S. Maria della Pace (1514) aus[1]). Die Aufgabe himmlisch begeisterter Frauengestalten, die sich das Alterthum in seinen Musen ganz anders gestellt hatte, gehört hier der Symbolik des Mittelalters an, ebenso die Motivirung durch die Engel. Michelangelo war hiervon abgegangen und hatte das Übernatürliche ganz in der Gestalt der Sibyllen selbst zu concentriren gesucht, sodass ihnen die Putten nur als Begleitung und Gefolge dienen; später liessen Guercin und Domenichino die Engel ganz weg und ihre Sibylle sehnt sich einsam aus dem Bilde hinaus. Rafael dagegen drückte gerade in der Verbindung der Sibyllen mit den Engeln den schönsten Enthusiasmus des Verkündens und Erkennens aus. Man bemerkt lange

[1]) Bestes Licht: um 10 Uhr.

nicht, dass die Engel von kleinerm Maasstabe sind; wie etwa die Griechen den Herold kleiner als den Helden bilden mochten. Die Anordnung im Raum, die durchgehende und so schön aufgehobene Symmetrie, die Bildung der Formen und Charaktere verleihen diesem Werk eine Stelle unter den allergrössten Leistungen R.'s und vielleicht wird es von all seinen Fresken am frühsten die Vorliebe des Beschauers gewinnen.

---

a Im Jahr 1516 erbaute und schmückte R. die Capella Chigi, im linken Seitenschiff von S. Maria del Popolo; nach seinen Cartons fertigte damals ein Venezianer, Maestro *Luisaccio*, die Mosaiken der Kuppel. (Sie gehören als venezian. Mosaiken nicht zu den bestgearbeiteten dieser Zeit.) Der segnende Gottvater mit Engeln, in der Lanterna, zeigt das bedenkliche Verkürzungssystem, welches damals hauptsächlich durch Correggio aufkam, in seiner edelsten Äusserung. Ringsum sind die sieben Planeten und (als achte Sphäre) der Fixsternhimmel unter dem Schutz und der Leitung göttlicher Boten dargestellt. Hier treffen Mythologie und christliche Symbolik auf einander; bewundernswürdig hat R. ihre Gestalten im Charakter geschieden und in der Handlung verbunden. Die Planetengötter gewaltig, befangen, leidenschaftlich; die Engel abwehrend und ruhig waltend. Die Anordnung im Raum, sodass z. B. die Planetengötter nur mit dem Oberleib hervorragen, ist der Aufgabe so angemessen, als könnte sie gar nicht anders sein.

Für denselben Agostino Chigi (einen reichen sienesischen Bankier), welcher diese Capelle baute, entstand damals das schönste Sommer-b haus der Erde, die Farnesina an der Longara zu Rom. Baldassare Peruzzi erbaute es und malte auch mehrere Räume wenigstens theilweise aus. Zwischen den Arbeiten der Stanza d'Eliodoro liess sich auch Rafael einstweilen (1514) zu einem Frescobilde für seinen Gönner Agostino herbei, und malte in dem Nebenraum links die Galatea, das herrlichste aller modern-mythologischen Bilder. Hier ist die allegorisch gebrauchte Mythologie kein conventioneller Anlass zur Entwicklung schöner Formen, sondern was R. geben wollte liess sich überhaupt nur in diesem Gewande ganz rein und schön geben. Welcher

blos menschliche Hergang hätte genügt, um das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät deutlich darzustellen? Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth; selbst an die Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Amorin gehängt und lässt sich von ihnen wohlgemuth über die Gewässer ziehen. Im Einzelnen wird man, beiläufig gesagt, hier am besten sich überzeugen können, wie wenig Rafael in seinem Formgefühl von den Antiken abhängig war; nicht nur die Auffassung, sondern jeder Contour ist sein eigen. Und zwar ist seine Zeichnung eine minder ideale, mehr naturalistische als die der Griechen; er ist der Sohn des XV. Jahrhunderts. Es giebt „correktere“ Gestalten aus der David'schen Schule, wer möchte sie aber gegen diese eintauschen?

In seinen zwei letzten Lebensjahren (1518—20) schuf dann Rafael die Entwürfe zu der berühmten Geschichte der Psyche für die grosse untere Halle der Farnesina; sie wurden ausgeführt von *Giulio Romano, Francesco Penni* und (das Decorative und die Thiere) von *Giovanni da Udine*. Die Schüler haben die Gedanken des Meisters in einem conventionellen und selbst rohen Styl wiedergegeben; um zu wissen, wie R. sie dachte, versuche man, sie in den Styl der Galatea zurückzuübersetzen. Für seine Composition erhielt R. eine flache Decke mit abwärts gehenden Gewölbezwickeln. An den Vorderseiten der letztern stellte er zehn Momente der Geschichte der Psyche dar, an den innern Seiten schwebende Genien mit den Attributen der Götter, an der mittlern Fläche in zwei grossen Bildern das Gericht der Götter und das Göttermahl bei Psyche's Hochzeit. Der Raum ist durchgängig ein idealer und durch einen blauen Grund repräsentirt, seine Trennung nicht scharf architektonisch, sondern durch Fruchtkränze dargestellt, in welchen Giov. da Udine die schon an den Loggienfenstern bewährte Meisterschaft offenbarte. b

Raum und Format der Zwickel waren für Geschichten von mehreren Figuren scheinbar so ungeeignet als möglich; Rafael aber entwickelte gerade daraus (wie aus der Wandform bei der Messe von Bolsena, der Befreiung Petri, den Sibyllen) lauter Elemente eigenthümlicher Schönheit. Irgend eine bestimmte Räumlichkeit, ein bestimmtes Costüm durfte allerdings darin nicht vorkommen; das war seine Freiheit neben dem ungeheuern Zwang, den ihm die Einrahmung auferlegte.

Nur nackte oder ideal bekleidete menschliche Körper, nur die schönsten und deutlichsten Schneidungen, nur die Wahl der prägnantesten Momente konnten das Wunder vollbringen. Die letztern sind auch in der That nicht alle gleich glücklich und bei allen muss man die Kenntniss der bei Apulejus erzählten Mythe (die damals Jedermann auswendig wusste) voraussetzen [1]). Aber im Ganzen bezeichnen sie doch den Gipfel des Möglichen in dieser Art. (Besonders: Amor, welcher den drei Göttinnen die Psyche zeigt, die Rückkehr Psyche's aus der Unterwelt, Jupiter den Amor küssend, Mercur die Psyche emportragend.) — In den beiden grossen, als ausgespannte Teppiche gedachten Deckenbildern mit den olympischen Scenen gab R. nicht jene Art von Illusion, welche mit Schaaren von Figuren in Untensicht auf Wolkenschichten den Himmel darzustellen vermeint, sondern eine Räumlichkeit, welche das Auge befriedigt und für den innern Sinn mehr wahrhaft überirdisch erscheint als alle jene perspectivischen Empyreen. Die einzelnen Motive gehören zum Theil zu seinen reifsten Früchten (der sinnende Jupiter und der plaidirende Amor, Mercur und Psyche; im Hochzeitmahl vorzüglich das Brautpaar, der aufwartende Ganymed u. A. m.), und doch fällt nichts Einzelnes aus dem wunderwürdig geschlossenen Ganzen heraus. — Die schwebenden Amorine mit den Abzeichen und Lieblingsthieren der Götter sind wohl im Ganzen eine Allegorie auf die Allherrschaft der Liebe, im Einzelnen aber Kinderfiguren von lebendigstem Humor und trefflichster Bewegung des Schwebens im gegebenen Raum.

Vielleicht that es Rafael über dieser Arbeit leid um die vielen andern darstellbaren Momente aus der Geschichte der Psyche, welche nur eben hier keine Stelle finden konnten, weil sie eine bestimmte Oertlichkeit und eine grössere Figurenzahl verlangten. Wie dem auch sei, er entwarf eine grössere Reihe von Scenen, deren Andenken — leider nur nach einer spätern Redaction des *Michel Coxcie* — in Stichen und neuern Nachstichen (u. a. in der Sammlung von Réveil) vorhanden ist [2]). So einfach und harmlos als möglich wird darin die Geschichte

[1]) Eine genügende Inhaltsübersicht giebt Platner, Beschreibung Roms, S. 585 ff.

[2]) Von sonstigen Fresken der Schüler R.'s [oder entfernteren Nachahmer] nach seinen Entwürfen sind in Rom vorhanden: Wanddecorationen mit allegorischen Darstellungen in Bezug auf die Allherrschaft der Liebe, in einem reizend decorirten Raum

erzählt; das Auge nimmt die göttliche Schönheit der meisten dieser Compositionen hin, als verstände sie sich ganz von selbst.

Das ist es ja überhaupt, was uns Rafael so viel näher bringt als alle andern Maler. Es giebt keine Scheidewand mehr zwischen ihm und dem Verlangen aller seither vergangenen und künftigen Jahrhunderte. Ihm muss man am wenigsten zugeben oder mit Voraussetzungen zu Hülfe kommen. Er erfüllt Aufgaben, deren geistige Prämissen — ohne seine Schuld — uns sehr fern liegen auf eine Weise, welche uns ganz nahe liegt. Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Form-Schönen keinen höhern Herrn und Hüter als ihn. Denn das Alterthum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen und sein Geist ist doch nie unser Geist.

Die höchste persönliche Eigenschaft Rafaels war, wie zum Schluss wiederholt werden muss, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die grosse Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die colossale Schöpfungskraft gerade seiner letzten Jahre sich ins Bewusstsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verloren gegangen ist.

Die Schüler Rafaels bildeten sich an den grössten Unternehmungen seiner letzten Jahre. War es ein Glück für ihre eigene Thätigkeit,

---

des Vaticans (dem sog. Badezimmer des Cardinals Bibbiena) — neben dem dritten Stock der Loggien, 1868 zu einer Beamtenwohnung gehörig; — die Reste aus der sog. Villa di Raffaelle, jetzt in der Galerie Borghese (Alexander mit Roxane, und eine Vermählungsscene; das sog. Bersaglio de' Dei ist nach einer Composition des Michelangelo ausgeführt, vgl. S. 890 b); — die Planetengottheiten auf Wagen von ihren geheiligten Thieren gezogen, in den Ovalen der Decke des grossen Saales des Appartamento Borgia. — Die zwölf Apostel, welche man jetzt in S. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane an den Pfeilern gemalt sieht, sind nur nach Stichen des *Marc Anton* ausgeführt; die Urbilder in der jetzt umgebauten Sala vecchia de' Palafrenieri sind unter Uebermalungen der *Zuccheri* verschwunden. — Mehreres Andere gehört schon in der Erfindung den Schülern an.

dass sie von Anfang an unter dem Eindrucke seiner grossen Auffassung der Dinge standen? konnten sie noch mit eigener naiver Art an ihre Gegenstände gehen? und welche Wirkung musste es auf sie ausüben, wenn sie aus dem Gerede der Welt entnahmen, was man eigentlich an ihrem Meister bewunderte? In letzter Linie kam es dabei sehr auf ihren Charakter an.

Der bedeutendste darunter ist *Giulio Romano* (geb. 1492, st. 1546). Eine leichte, unermüdliche Phantasie, welche auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmäht und sich vorzugsweise in den neutralen Gegenständen, in den Mythen des Alterthums zu ergehen liebt, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hat und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduction anheimfallen musste.

a Frühe decorative Malereien: im Pal. Borghese (drei abgesägte Stücke aus der Villa Lante, mit altrömischen Geschichten in Beziehung
b auf den Janiculus); in der Villa Madama (Fries von Putten, Candelabern und Fruchtschnüren in einem Zimmer links; s. oben); in der
c Farnesina (Fries eines obern Saales). — Frühe Madonnen im Pal.
d Borghese, II. Nr. 7, im Pal. Colonna, rechtes Zimmer, in der Sacristei
e von S. Peter, in den Uffizien, Tribuna; die Mutter mehr resolut, die Kinder mehr muthwillig als bei Rafael: die Melodie der Linien schon
f beinahe verklungen. — Das vielleicht frühste grosse Altarbild: auf dem Hochaltar von S. M. dell' Anima; in einzelnem Detail noch ra-
g faelisch schön. — In der Sacristei von S. Prassede: die Geisselung, ein blosses Actbild in ziegelrothen Fleischtönen, doch in der Bravour
h noch sorgfältig. — [Die Bilder in Turin s. u. bei R. Mantovano.] —
i Endlich das Hauptwerk unter den frühern: Stephani Steinigung, auf dem Hochaltar von S. Stefano zu Genua, höchst fleissig, schön modellirt, in der Farbe noch der untern Hälfte der Transfiguration entsprechend. Die untere, irdische Gruppe, als Halbkreis im Schatten um die lichte, herrlich wahre, jugendlich naive Hauptgestalt componirt, ist noch immer eine der grössten Leistungen der italienischen Kunst. Alle haben gerade ihre Steine erhoben und sind zum Werfen bereit, der eine mehr hastig, der andere mehr wuchtig etc., aber das Grässliche wird dem Beschauer erspart. In der himmlischen Gruppe zeigt sich Giulio's ganze Inferiorität; es fehlt das Architektonische; Christus und Gott Vater decken sich halb; die Engel, unter welchen ein sehr schöner, sind beschäftigt, die Wolken auf-

zuschlagen. Diese Auffassung des Ueberirdischen ist eine absichtlich triviale.

In den Diensten des Herzogs von Mantua baute und malte Giulio daselbst sein ganzes übriges Leben hindurch. [Im herzoglichen Palast a in der Stadt: Sala del Zodiaco, allegorisch-mythologische Darstellungen der Thierkreisbilder; Appartamento und Sala di Troja, sehr ungleiche Scenen des trojanischen Krieges; in der Scalcheria, Lunetten mit Jagdscenen der Diana; sodann die ganze malerische Ausschmückung des von Giulio selbst erbauten Palazzo del Te b (S. 309, e) mit lauter mythologischen und allegorischen Gegenständen. Vorzüglich beachtenswerth die Camera di Psiche, mit den reichsten und lustigsten, die ganzen Wände bedeckenden Compositionen in Fresco mit weiten landschaftlichen Hintergründen, darüber die Lunetten in Oel; die Deckenbilder desgleichen, von Schülern, ganz verschwärzt; in der Camera de' Cesari zwei Lunetten-Fresken, mehreres andere in den kleineren Sälen; dann die berüchtigte Sala de' Giganti, grösstentheils ausgeführt von *Rinaldo Mantovano*, mit den 12—14 Fuss hohen Riesengestalten in allen möglichen Stellungen, zwischen enormen Felsmassen, welche ohne Einfassung, Sockel oder Rahmen über Wand und Decke des gewölbten Saales weggemalt, den Beschauer mit aufdringlicher Colossalität beängstigen.] Hie und da hat er die darzustellenden Momente wirklich grossartig angeschaut, im Ganzen aber sich erstaunlich gehen lassen und z. B. den Sturz der Giganten gegen besseres Wissen so dargestellt, wie man ihn sieht. Zwei zierlich in Farben ausgeführte Zeichnungen zu der im Pal. del c Te gemalten Geschichte der Psyche in der Gemäldesammlung der Villa Albani zu Rom; [jedenfalls das bewunderungwürdigste, noch ganz vom Geiste Rafaels durchhauchte Werk des Giulio. — Mr.]

Von den Schülern, die sich in Mantua bei ihm bildeten, ist *Giulio Clovio* als Miniator berühmt; — von *Rinaldo Mantovano* das schon sehr verwilderte Hauptbild, eine grosse Madonna mit Heiligen, in d der Brera zu Mailand (Reminiscenz der Mad. di Foligno), [bessere Leistungen, wenn wirklich von ihm, die beiden Bilder Nr. 56 u. 101 e der Galerie zu Turin: die aufwärts schwebende Assunta und eine Lunette mit Gottvater, beide Bilder mit einzelnen noch rafaelisch edel gedachten Engeln; — Mr.]; — von *Primaticcio,* dem Lieblingsmaler Franz I. in Fontainebleau, ist in Italien fast nichts; — von dessen Gehülfen *Niccolò dell' Abbate* Fresken im Pal. del Comune f

zu Modena, (ehemals?) auch im Schloss von Scandiano. [In der Galerie
a daselbst neun abgenommene Wandfresken mit Scenen der Aeneide; besser: ein Achteck mit singenden und musicirenden Figuren, fast
b wie ein jugendlicher *Dosso Dossi*. — Mr.] (Die drei mythologischen Bilder der Gal. Manfrin in Venedig möchten eher von einem Venezianer herrühren, der zugleich die römische Schule kannte; etwa von *Batt. Franco*), [oder *Giuseppe Porta Salviati*. — Mr.]

Im Ganzen ist Giulio's Thätigkeit eine sehr schädliche gewesen. Die vollkommene Gleichgültigkeit, mit welcher er (hauptsächlich in vielen Fresken) die von Rafael und fast noch mehr von Michelangelo gelernte Formenbildung zu oberflächlichen Effekten verwerthete, gab das erste grosse Beispiel seelenloser Decorationsmalerei.

Perin del Vaga (1499—1547), weniger reich begabt, in den
c (seltenen) Staffeleibildern schon auffallend manierirt (Einiges im Pal. Adorno in Genua; die Madonna mit Heiligen im rechten Querschiff
d des Domes von Pisa mehr *Sogliani's* als Perino's Werk), bleibt doch dem Rafael näher, sobald eine decorative Abgrenzung und Eintheilung seine Gestalten und Scenen vor der Formlosigkeit behütet. Man sieht im Dom von Pisa, an mehrern Stellen des rechten Querschiffes, sehr schöne Putten als Frescoproben gemalt. In Genua gehört dem Perin
e die ganze Decoration des Pal. Doria (S. 284 d). Hier erinnert noch Vieles an die Farnesina; in der untern Halle sind einige der Zwickelfiguren noch ungemein schön; die Lunettenbildchen (römische Geschichten) zum Theil durch ihre Landschaften interessant; die vier Deckenbilder (Scipio's Triumph) freilich schon lastend durch Ueberfüllung und Wirklichkeit; — in der Galeria wiederum heitere und gut bewegte, aber schon manierirt gebildete Putten, prächtige Gewölbedecorationen, und an der einen Wand die mehr als lebensgrossen Helden des Hauses Doria, unglücklicher Weise sitzend und dennoch in gezwungenen dramatischen Bezügen zu einander, aber dem Charakter nach beinahe noch rafaelisch grossartig; [1]) — in dem Saale rechts der Gigantenkampf, widerlich renommistisch wie die meisten Bilder dieser Art; — von den übrigen Sälen enthält wohl

[1]) Bei diesem Anlass muss ich ein herrliches Bildniss in den Uffizien (Sala del
* Baroccio) erwähnen, welches wohl von einem Schüler Rafaels ist: ein Mann von gutmüthigem und doch ruchlosem Charakter, mit Barett, grauem Damastkleid und Pelz.

derjenige mit den Liebschaften des Zeus und den Wissenschaften, sowie derjenige mit den Geschichten der Psyche die geistreichsten Motive. — Die genuesischen Schüler Perins gehören durchaus zu den Manieristen. — (Spätere Fresken Perins in Rom: S. Marcello, a 6. Cap. rechts.)

Francesco Penni, genannt il Fattore, hat in Rom wenig Namhaftes hinterlassen. [In der Galerie zu Turin eine vortreffliche Copie b der Grablegung Rafaels, im Pal. Borghese, vom Jahre 1518. — Mr.]

Von einem ungenannten Maler der Schule Rafaels ist in Trinità c de' monti zu Rom die 5. Cap. rechts ausgemalt (Anbetung der Hirten, der Könige, Beschneidung, nebst Lunettenbildern). Neben rafaelischen Nachklängen ist die Verwilderung der Schule hier ganz besonders deutlich in ihren Anfängen zu beobachten; langgestreckte Figuren, verdrehte Arme u. s. w. — Mehrere andere Capellen zeigen ebenso die Ausartung der Nachahmer Michelangelo's. (Die 3. Cap. r. mit Geschichten der Maria ist z. B. von *Daniele da Volterra* ausgemalt.)

Von allen Schülern hat *Andrea Sabbatini* oder *Andrea da Salerno* am meisten von Rafaels Geist. Ausser den Bildern im Museum von Neapel (Kreuzabnahme, Anbetung der Könige mit der Allegorie der d Religion im obern Halbkreis sieben Kirchenlehrer, S. Nicolaus thronend zwischen den von ihm Geretteten etc.) und einzelnen in e Kirchen zerstreuten (S. Maria delle Grazie), [Unterkirche von S. Severino], sind die Fresken in der Vorhalle des innern Hofes von S. f Gennaro de' Poveri, die man ihm unbedenklich zuschreiben darf, vielleicht das Geistvollste was Neapel Heimisches aus der goldnen Zeit besitzt. (Geschichten des heil. Januarius, leider sehr entstellt.) Andrea denkt einfach und schön und malt nur was er denkt, nicht was aus irgend einem malerischen Grunde irgend einen Effect machen könnte. — Ein Nachfolger, *Gian Bernardo Lama*, ist im glücklichen Fall ebenfalls naiv und einfach, bisweilen aber auch sehr schwach und süsslich. (S. Giacomo degli Spagnuoli, 3. Cap. l., grosse Kreuz- g abnahme, wie von einem in Italien geschulten Niederländer; Anderes h im Museum.) [Eine zierliche, gesucht elegante Anbetung der Hirten mit Engelglorie, von 1542, bez., war 1861 beim Marchese Gagliardi. i

— Mr.] — In denselben Styl lenkte später auch *Antonio Amato*
a (S. 854, g) ein. Madonna mit Engeln, im Museum.

Eine ganz andere Tendenz brachte *Polidoro da Caravaggio* nach Neapel (und Sicilien). Er ist noch der Schüler Rafaels in den oben (S. 291, b) genannten Fassadenmalereien, vielleicht auch in den mir
b nicht bekannten an dem Gartenhause des Pal. del Bufalo. (Vom Niobe-Fries eine Handzeichnung im Pal. Corsini; drei Bilder grau in grau sollen sich noch im Pal. Barberini befinden.) Später schlägt er in den grellsten Naturalismus um, dessen merkwürdiges Hauptdenk-
c mal die grosse Kreuztragung im Museum von Neapel ist. Hier zuerst wird das Gemeine als wesentliche Bedingung der Energie postulirt. Seine kleinern Bilder in derselben Sammlung sind zum Theil aus derselben Art und aus einem unächten Classicismus gemischt. — Ein
d Schüler Polidoro's, *Marco Cardisco* (im Museum: der Kampf S. Augustins mit den Ketzern) hat mehr das Ansehen eines entarteten Schülers von Rafael selbst. — Ein Schüler dieses Cardisco, nämlich *Pietro Negroni* (1506—1569)[1]), entwickelt in dem einzigen mir bekannten
e Bilde, einer grossen auf Wolken schwebenden Madonna mit Engeln (Museum) eine wahrhaft befremdliche Schönheit und Grossartigkeit; man glaubt die denkbar höchste Inspiration eines Giulio Romano vor sich zu sehen. — Andere Meister, wie *Criscuolo*, *Roderigo Siciliano*, *Curia* etc. sind meist wenig geniessbar (Museum). [Ein berühmtes Bild von *Ippolito Borghese*, die Himmelfahrt der Jungfrau, in der Capelle
f des Monte di Pietà, kaum vor 1550 zu setzen, hat neben Anklängen an Rafael und A. del Sarto glatt-fleissige Ausführung und reizlose Farbe. — Mr.]

Mehrere Schüler des Francesco Francia in Bologna traten in der Folge in Rafaels Schule über oder geriethen doch unter den bestimmenden Einfluss seiner Werke.

Die frühern Gemälde des *Timoteo della Vite* aus Urbino (1467—

---

[1]) [Ich sah 1861 bei Cav. Santangelo ein sehr tüchtiges Bild mit der Bezeichnung: Pietro Negroni 1594, und weiss nicht, wie die übliche Angabe seiner Lebenszeit, welche hiermit nicht stimmen würde, begründet ist. — Mr.]

1523)[1] befinden sich meist in seiner Vaterstadt Urbino und der Umgegend; [in der Sacristei des Domes daselbst die sitzenden hh. Martinus und Thomas, in der städt. Galerie die Halbfigur d. h. Sebastian und die h. Agatha; diese drei, wie das Bild eines Engels in der öffentlichen Galerie zu Brescia, ganz im Stil von Francia und Perugino. — Mr. u. Fr.] einzelne spätere in der Brera zu Mailand, Nr. 58 (Maria zwischen zwei Heiligen mit einem reizenden herabschwebenden Putto) und in der Pinakotek zu Bologna (S. Magdalena betend vor ihrer Höhle stehend, eine räthselhaft anziehende Gestalt). Als Schüler Rafaels malte er die Propheten über den Sibyllen in der Pace; wie viel ihm aber vorgezeichnet wurde, ist nicht bekannt und am Ende gehören diese Figuren, die ohne die Nähe der Sibyllen als Capitalwerke erscheinen würden, wesentlich ihm selbst. [Aus seinen letzten Jahren (1521) ein schönes Altarbild im Dom zu Gubbio: S. Maria Magdalena von Engeln umgeben, Scenen der Legende in der sonnigen Landschaft. — Mr.]

Auch ein anderer Schüler Francia's und Rafaels, *Bartol. Ramenghi* (*Bagnacavallo*) ist in solchen einzelnen idealen Gestalten bisweilen grossartig (Sacristei von S. Micchele in bosco zu Bologna: die Nischenfiguren; vgl. das berühmte Bild der 4 Heiligen in Dresden); bisweilen auch etwas gewaltsam (S. M. della Pace in Rom: zwei Heilige gegenüber den Propheten des Timoteo). Seine beste Composition s. S. 851, c; dagegen ist die Madonna mit Heiligen in der Pinacoteca zu Bologna schon ein sehr mittelbares Werk und die Art wie er (in der genannten Sacristei) Rafaels Transfiguration umdeutet, vollends kümmerlich. (Ein schönes frühes Bild, der Gekreuzigte mit drei Heiligen, in der Sacristei von S. Pietro zu Bologna.)

Innocenzo da Imola dagegen travestirte Rafaels Compositionen nicht, sondern „entschloss sich kühn, sie grenzenlos zu lieben". Von seinen zahlreichen Werken, fast sämmtlich in Bologna, sind einige wenige früh und naiv (Pinac.: Madonna der Gläubigen) oder frei im rafaelischen Geiste geschaffen (Pinac.: Madonna mit beiden Kindern, S. Franciscus u. S. Clara), die meisten dagegen reine Anthologien aus Rafael, fleissig, sauber und im Arrangement so geschickt als man es

[1] [Er war vielleicht, 1495 aus Francia's Schule nach Urbino zurückkehrend, Rafaels erster Lehrer und malte ihn als zwölfjährigen Knaben in dem Bildchen der Galerie Borghese, Saal I, Nr. 85. (Passavant). — Crowe und Cavalcaselle erkennen in dem höchst anziehenden Portrait die Manier des *Ridolfo Ghirlandajo*.]

bei dem Nicht-Zusammengehörigen billiger Weise verlangen kann. (Pinac.: Heilige Familie sammt Donator und Gattin; — S. Michael a mit andern Heiligen; — S. Salvatore, 3. Cap. l., der Gekreuzigte mit 4 Heiligen, auf frühern Werken Rafaels beruhend, u. A. m.) Etwas b unabhängiger: S. Giacomo magg., 7. Alt. r., Vermählung der h. Catha- c rina; [eines der grössten und bedeutendsten, vielleicht das schönste Bild des Meisters, von höchst beachtenswerther Solidität der Ausfüh- d rung für das Jahr der Entstehung 1536! — Mr.] — Servi, 7. Alt. l., grosse Verkündigung; — endlich die nicht zu verachtenden Fresken e in S. Micchele in Bosco, Cap. del Coro notturno, welche beweisen, wie gerne Innocenzo etwas Einfach-Bedeutendes geschaffen hätte [1]).

Girolamo da Treviso, venezianisch gebildet, dann in Bologna thä- f tig, verräth in den einfarbigen Legendenscenen der 9. Cap. rechts in S. Petronio ebenfalls Studien nach Rafael [und mehreren anderen Meistern. Wie oben S. 838 erwähnt, ein Sohn des Pier Maria Pennacchi. Wahrscheinlich von ihm ein schöner Hieronymus mit S. Rochus und g Sebastian in der Sacristei der Salute zu Venedig. — Sein Hauptwerk in der National Galerie zu London. — Mr.]

Von *Girolamo Marchesi da Cotignola,* einst Francia's Schüler, sieht man in diesen Gegenden nur spätere Bilder des freiern und schon h manierirten Styles. (Mehreres in der Brera zu Mailand; eine grosse i überfüllte Vermählung Mariä in der Pinac. zu Bologna; Justitia und k Fortitudo, in S. M. in Vado zu Ferrara, hinterste Cap. d. r. Querschiffes diese von schönem venezianischem Naturalismus.) [Der Meister ist nicht zu verwechseln mit den 2 ältern Brüdern *Francesco* und *Bernardino Marchesi*, auch *Zaganelli* genannt, aus Cotignola, welche unter dem Einfluss des Francia, Bellini und der ältern Ferraresen in Ravenna l arbeiteten. Bilder das. u. A. in S. Niccolò. — Mr.]

Auch die Ferraresen geriethen unter den Einfluss Rafaels, aber die Eigenthümlichkeit ihrer Schule war stark genug, um ein Gegengewicht in die Wagschale zu legen.

---

[1]) Eine ähnliche Aneignung von Motiven Rafaels, nur mehr aus dessen früherer Zeit, findet sich bei einem Luccheser, *Zacchia il vecchio.* Aus seinen Bildern (Himmelfahrt Christi, in S. Salvatore zu Lucca; — Assunta, in S. Agostino. 1527; — Assunta, in S. Pietro Somaldi, 1532, etc.) tönt Einzelnes aus der Sistina und aus Fra Bartolommeo, ganz besonders aber Rafaels erste vaticanische Krönung Mariä hervor.

Einer von ihnen, *Lodovico Mazzolino* (1481—1530), erwehrte sich dieses Einflusses vollständig. Er behält seinen altoberitalischen Realismus bei, und zwar in Verbindung mit einem venezianisch glühenden Colorit. Seine meist kleinen Cabinetbilder (je kleiner desto werthvoller) kommen in Ferrara selten, in Italien hie und da (Pal. Borghese II. 58, und Doria VII. 9, in Rom; Uffizien 1030, 32, 34), im Ausland a häufiger vor. Ueberladen, auch gedankenlos, in der Zeichnung ohne rechte Grundlage, im Anbringen von Hallen mit Goldreliefs einer der maasslosesten, imponirt M. durch die tiefe saftige Frische der Farben, die mit all ihrer Buntheit eine Art von Harmonie bilden. Von Weitem leuchten sie durch die Galerien. Im Ateneo zu Ferrara ein etwas grösseres b Bild: Anbetung des Kindes mit Heiligen.

Benvenuto Tisio, gen. *Garofalo* (1481—1559), wächst aus demselben Grunde mit Mazzolino. (Bildchen im Pal. Borghese, II. 1, 2) c Später bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom und zwar in Rafaels Schule suchte er sich den römischen Styl nach Kräften anzueignen. Er hatte von Hause aus die Anlage zu einem venezianischen Existenzmaler in der Art eines Pordenone oder Palma; nun schuf er Altarblätter in einem idealern Styl als er gedurft hätte. Es ist schwer, Werke von einem so ernsten Streben wie die seinigen nach der höchsten Strenge zu beurtheilen, zumal bei der stellenweise ganz venezianischen Pracht, Harmonie und Klarheit der Farben. Und doch ist es eine Thatsache, dass der innere Sinn oft von ihm abgestossen wird, während das Auge sich noch ergötzt. Er ist kein Manierist; selbst die zahllosen kleinen Bildchen zumal der Gal. Doria und der Gal. des d Capitols (nicht weniger als 14 Stück), sind mit voller äusserer Gewissenhaftigkeit componirt und gemalt. Aber sein Gefühl füllt die Formen nicht aus, die er schafft, sein Pathos ist ein unsicheres, seine idealen Köpfe, zumal die grossen, verrathen eine geistige Leere. (So der schöne Apostelkopf im Pal. Pitti, Nr. 5.) Am ehesten in seinen e wenigen Genrebildern (Eberjagd im Pal. Sciarra; Reiterzug im Pal. f Colonna, dem Bagnacavallo zugeschrieben) ist er ganz der farbenreiche und naive Ferrarese. — In den spätern Werken verhält er sich zu den Schülern Rafaels wie früher zu Rafael selbst, auch wird sein Colorit schwächer. Seine Kirchenbilder sind hauptsächlich folgende.

In Rom: Pal. Doria: Heimsuchung, und Anbetung des Kindes, g früh und schön. (I. Gal. Nr. 26 und II. Gal. Nr. 61.) — Pal. Chigi: Himmelfahrt Christi, und ein Bild mit drei Heiligen, ebenso. — Pal. h

a Borghese (II. 8): die Kreuzabnahme, Hauptbild. — Im Museum von
b Neapel: Kreuzabnahme, im Ausdruck stiller und tiefer; [beide Bilder, welche unter G.'s Arbeiten höchst vortheilhaft hervorzuragen scheinen, sowie eine Anbetung der Hirten im Pal. Borghese, I. 67, geben sich dennoch als Werke des *Ortolano* (s. u.) zu erkennen. — Mr.] — In der Brera
c zu Mailand: eine Pietà mit vielen Figuren, und ein Crucifix, früh. —
d In der Akademie zu Venedig: Madonna in Wolken, mit 4 Heiligen,
e datirt 1518, vorzüglich. — In der Galerie zu Modena: zwei thronende
f Madonnen mit Heiligen, eine schöne der mittlern Zeit, und eine späte.
g — In S. Salvatore zu Bologna, 1. Cap. l.: häusliche Scene bei Zacharias. —

h In Ferrara: im Ateneo: Grosses allegorisches Frescobild, der Triumph der Religion aus dem ehem. Refectorium von S. Andrea, als Ganzes nichtig und widerwärtig, reine Buchphantasie, aber mit schönen Episoden, mittlere Zeit; grosse Anbetung der Könige vom Jahr
i 1537 und noch sehr brillant; Gethsemane u. A. m. — Im Dom: zu beiden Seiten des Portals schlichte und edle Frescogestalten des Petrus und Paulus; 3. Alt. l.: thronende Madonna mit 6 Heiligen, vom Jahr 1524, Hauptbild; rechtes Querschiff: Petrus und Paulus; linkes: Ver-
k kündigung, spät. — In S. Francesco, Fresken der 1. Cap. l.: die beiden Donatoren zu den Seiten des Altars, köstlich früh ferraresisch; der
l Judaskuss nebst einfarbigen Seitenfiguren, spät. — In S. Domenico:
m Bilder der 4. Cap. r. und 4. Cap. l. — In S. Maria in Vado, 5. Alt. l.: Himmelfahrt Christi, Copie des *Carlo Bonone.* (In den 2 äussersten Capellen des linken Querschiffes die beiden grossen ehemaligen Orgelflügel, zusammen eine Verkündigung enthaltend, von einem guten
n Zeitgenossen oder Schüler). — In S. Spirito: ein grosses Abendmahl.

Dosso Dossi (1474—1558) liess sich weniger von Rafael desorientiren, dessen persönlichen Einfluss er nicht mehr erfuhr. Er blieb ein Romantiker auf eigene Gefahr und behielt (die späteste Zeit ausgenommen) seine Gluthfarben und seine eigenen bisweilen ungeschickten und bizarren, oft aber höchst bedeutenden Gedanken; in den Charakteren steht er nicht selten den grössten Venezianern gleich, am ehesten dem Giorgione.

o Frühere kleine Bilder sind ganz ferraresisch (Uffizien: Kinder-
p mord; Pal. Pitti: Ruhe auf der Flucht, mit herrlicher Landschaft). —

Von den Altarbildern ist das grosse aus einer Madonna mit Heiligen und 5 Nebenabtheilungen bestehende im Ateneo zu Ferrara (aus S. Andrea, wo man jetzt *Candi's* Copie findet) einer der grössten Kunstschätze Oberitaliens; streng architektonische Anordnung, gewaltige Kraft der Farbe. — Ebenda: eine grosse Verkündigung, und ein Johannes auf Pathmos, von misslungenem pathetischem Ausdruck. — In der Brera zu Mailand: ein heiliger Bischof mit 2 Engeln (1536). — Im Dom von Modena, 4. Alt. l., Madonna in Wolken, unten S. Sebastian, S. Hieronymus und Johannes d. T., Hauptbild. — In der Galerie zu Modena: grosse Anbetung der Hirten mit phantastisch beleuchteter Landschaft; grosses Carthäuservotivbild mit der auf Wolken schwebenden Jungfrau. [In derselben Galerie Nr. 366 die schwebenden Madonnen zwischen dem prächtigen S. Michael und dem ebenso verfehlten S. Georg. — Mr.] — Ebenda al Carmine, 3. Alt. r.: ein heiliger Dominicaner, ein schönes dämonisches Weib mit Füssen tretend. — Ebenda in S. Pietro, 3. Alt. r.: Mariä Himmelfahrt, die Apostel (3 rechts, 3 links und 6 hinten) treten ganz feierlich mit ihren Attributen heran; — andere Bilder dieser Kirche werden theils seiner Schule, theils seinem Bruder *Gian Battista* zugeschrieben, so die artige Predella des 5. Alt. r., — die naiv schöne auf Wolken schwebende Madonna mit zwei heil. Bischöfen auf dem 7. Alt. l., — die Madonna in Wolken mit S. Gregor und S. Georg, wozu eine landschaftlich köstliche Predella, sicher von Gian Battista, gehört, 2. Alt. l. — Als Genremaler ist Dosso Dossi besonders in der Galerie von Modena vertreten, hauptsächlich allerdings nur durch jene zu halbdecorativem Zweck gemalten Ovalbilder mit Essenden, Trinkenden und Musicirenden, in welchen man doch Giorgione's Vorbild ahnen kann; ebenda eine Anzahl Porträts, mit welchen die Phantasie den Hof von Ferrara wie er in den spätern Zeiten war, bevölkern mag. — Im Castell von Ferrara hat Dosso mit Hülfe seiner Schule mehrere Räume verziert; es sind meist Arbeiten seiner ganz späten, schon manierirten Zeit, selbst die berühmte Aurora in dem Saal der 4 Tageszeiten; auch die drei kleinen Bacchanale (in einem kleinen Corridor) haben nicht mehr die Frische und Schönheit, die solche Gegenstände verlangen. Nicht das Mythologische, sondern das frei Fabelhafte wäre Dosso's Fach gewesen. Man sieht im Pal. Borghese zu Rom (III. 11) ein Bild seiner besten Zeit: Circe (?) im Walde, magische Künste übend. Es ist die lebendig gewordene Zaubernovelle; so dachte Ariost

a b c d e f g h i k

seine Gestalten. [Der fruchtbare Künstler ist noch vielfach an andern Orten, oft verkannt, vertreten. Eines seiner kostbarsten Werke, sehr
a verwahrlost, in der städt. Galerie zu Rovigo (Garofalo genannt); in
b der Brera zu Mailand Nr. 244, als Giorgone, ein h. Sebastian; in der Ambrosiana daselbst eine sehr sorgfältige und zierliche Fusswaschung, aus seiner römischen Zeit. — Mr.]

Ein Zeitgenosse des Garofalo und Dosso, *Benvenuto Ortolano,*
c hat in S. Francesco zu Ferrara die Orgelflügel (l. Querschiff) ganz tüchtig in der Art des Erstern mit grossen Heiligenfiguren geschmückt. (Die Halbfiguren an der Brustwehr theils von Garofalo selbst, theils von *Bonone.*) [S. oben bei Garofolo was von seinen Werken jenem zugeschrieben wird. — Mr.]

[*Girolamo da Carpi* aus Ferrara, erscheint bald ferraresisch, bald als Schüler der nachmichelangelesken Florentiner. Eine Pietà im Pal.
d Pitti Nr. 115, sehr manierirt; Christus zwischen Maria und Martha, Uffizien Nr. 994, kleine Figuren im Stil des Mazzolino; besser eine vene-
e zianisch-ferraresische h. Familie in der Galerie des Capitols zu Rom;
f sein bestes Werk: das Porträt des Prälaten Bartolino-Salimbeni im Pal. Pitti, Nr. 36. — *Gasparo Pagano* aus Modena, geb. 1513, hinterliess eine von Correggio beeinflusste, doch entschieden eigenthüm-
g liche Vermählung der h. Katharina in der Galerie zu Modena. — Mr.]

Die Unzulänglichkeit und Erstorbenheit der alten sienesischen Schule muss gegen Ende des XV. Jahrh. sehr unverhohlen als Thatsache anerkannt gewesen sein, indem man sonst nicht Pinturicchio von Perugia berufen hätte, um die Libreria und die Capelle San Giovanni im Dom auszumalen. Es scheint sogar, dass einzelne Sienesen nach Perugia in die Schule gingen, wie die frühern Bilder des Domenico Beccafumi (s. unten) beweisen. Sehr eigenthümlich äussert sich dieser peruginische Einfluss ferner bei dem edeln, männlichen *Bernardino Fungai*, der die schöne Inspiration davon annahm ohne die äusser-
h lichen Manieren; seine Bilder in der Akademie (3. Raum und gr. Saal) sind noch sienesisch befangen; die Krönung Mariä mit vier Heiligen
i in der Kirche Fontegiusta (rechts) nähert sich schon mehr den Umbriern und den Florentinern; die Lunette über dem Hochaltar ebenda,

Mariä Himmelfahrt, hat bereits in den musicirenden Engeln Einzelnes von hoher Schönheit; endlich lebt der Meister weiter in einem Bilde seines Schülers *Girolamo del Pacchia* (S. Spirito, 3. Cap. l.): wiederum a eine Krönung Mariä, unten drei knieende Heilige, schön und andächtig, ernst und gemessen wie die Heiligen Spagna's. — [Das grosse Bild Fungai's im Carmine, Madonna mit Heiligen, vom Jahr 1512; keines b seiner Werke trägt ein liebenswürdigeres Gepräge von heiterer Frömmigkeit und inniger Ueberzeugung. — Eine schöne Krönung der Maria von 1500 in der Concezione (Servi), im Chor rechts; eine reiche Composition von ungemein heller Färbung. — Mr.]

Allein die dauernde Hülfe konnte der Schule nicht durch Meister des passiven Ausdruckes kommen, wie die meisten Peruginer waren, sondern nur durch Theilnahme an der grossen Historienmalerei, die damals durch ganz Italien ihre Triumphe feierte. Und zwar sollte es ein Lombarde sein, *Giov. Antonio Bazzi* von Vercelli, genannt *il Sodoma* (1477—1549), welcher dem Geiste der sienesischen Schule für lange, ja auf mehr als ein Jahrhundert hin eine neue, fruchtbringende Richtung gab.

Sodoma hatte sich bei den mailändischen Schülern Leonardo's gebildet. [Seiner Jugendepoche entstammen die seit 1505 ausgeführten 24 Fresken aus der Legende des h. Benedict im Kloster Monte c Oliveto unweit Buonconvento, wo Signorelli (s. oben S. 812) den Cyklus begonnen hatte. Vier dieser Bilder, das erste der Ostwand neben dem Eingang zur Kirche: S. Benedicts Abreise von Norcia, das erste der Südwand: die Zuführung der jungen Maurus und Placidus, und das letzte derselben Wand: die Verführung der Mönche durch tanzende Dirnen, sowie das letzte Bild der Westwand (neben dem Eingang des Klosterhofes): Sturm der Gothen auf Montecassino, sind äusserst ausgeführte, lebens- und schönheitsvolle Darstellungen; im letzteren die deutlichsten Reminiscenzen an Leonardo's Reiter-Schlacht; die übrigen sind mehr als billig flüchtig ausgefallen, mit einzelnen schönen Zügen, meist auf weitem landschaftlichem Hintergrund. — Ebenfalls unter dem vollen Einfluss der Schule Leonardo's steht die imposante Kreuzabnahme aus S. Francesco, jetzt in der Akademie zu Siena (Nr. 336). Die jugendliche Magdalena, welche d die ohnmächtige Madonna unterstützt ist ein durchaus leonardesker Kopf vom schönsten Typus; an Gaudenzio erinnern die alten Köpfe, die fliegenden Gewänder und die Färbung; der stehende Kriegs-

knecht von Rücken gesehen ist wie von einer der Compositionen Signorelli's in Monte Oliveto entlehnt; weshalb die Entstehung dieses Bildes in die Nähe von S.'s dortigen Arbeiten zu setzen sein wird.]

Später bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom nahm er, wie es scheint, den Eindruck Rafaels nachhaltiger in sich auf als die meisten von dessen Schülern und bewahrte denselben als diese ihn schon längst vergessen hatten.

Sein Genius hatte allerdings bestimmte Schranken, über welche er nie hinauskam. Ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt, die er in rafaelisch anmuthigen Kinderfiguren (Putten) wie in Personen jedes Alters nackt oder bekleidet auf das grossartigste darzustellen wusste, besass er kein Auge für das Maass der historischen Composition. Er füllte seine Räume dergestalt mit Motiven jedes Grades an, dass immer eines das andere verdrängt oder aufhebt. So ist von den beiden grossen Fresken im zweiten obern Saal der Farnesina zu Rom, Alexander mit Roxane, und die Familie des Darius, das erstere durch Ueberreichthum an Schönheiten, das letztere zudem durch Verwirrung nicht nach Verdienst geniessbar. In S. Domenico zu Siena malte Sodoma (1526) die Capelle der heil. Catharina (rechts) mit Scenen aus deren Leben aus, von welchen wenigstens die figurenreichste vor lauter Fülle ganz unklar wird, während so viel Einzelnes in Charakteren und Bewegungen unvergleichlich bleibt; die Verzierungen der Pilaster und die Putten darüber gehören ganz der goldenen Zeit an [1]). — Es ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst, dass Sodoma am besten wirkt in isolirten Figuren, deren denn auch einige keinen Vergleich in der Welt zu scheuen haben. Am besten wird man dessen gewahr in der Confraternità von S. Bernardino (oberes Oratorium) wo die vier einzelnen Heiligen S. Ludwig v. Toulouse, S. Bernhardin, S. Antonius v. Padua und S. Franciscus als vollkommen, die historischen Compositionen dagegen, Mariä Darstellung, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung, nur als bedingte Lösungen dieser Aufgaben erscheinen [2]). [Man beachte die herrliche weibliche Gestalt links im Vordergrunde der „Darstellung“, an Vollkommenheit der Bildung und Reiz der Weiblichkeit unvergleichlich! — Mr.] Im Pal. pubblico sind die drei fast nur von Putten begleiteten Heiligen S. Ansano, S. Vittorio und S. Bernardo Tolomei

[1]) Bestes Licht: gegen Mittag.

[2]) Bestes Licht: Nachmittags.

(in der Sala del Consiglio) so rein und gross als irgend etwas Aehnliches aus dieser Zeit, die Auferstehung dagegen (Stanza del Gonfaloniere) nur im Detail trefflich. [Ebendaselbst ein schönes Altarbild: Madonna das Kind dem h. Leonardus hinreichend, welches in gesättigter Farbenwirkung und reizvollem Helldunkel den Meister auf seiner Höhe zeigt. — Mr.] In S. Spirito (1. Cap. rechts) malte Sodoma (1530) um eine Altarnische herum oben S. Jacob zu Pferde als Saracenensieger, unten rechts und links S. Antonius den Abt und S. Sebastian; wiederum von seinen herrlichsten Arbeiten. [Darüber ein Halbrund mit der heil. Jungfrau, welche einen Bischof einkleidet, daneben die heil. Rosalie und Lucia, letztere von wunderbarer Schönheit. — Mr.] Von den in die Akademie gebrachten Kirchenfresken wird (4. Raum) das grandiose Eccehomo, der leidende Normalmensch in einem Augenblick der Ruhe, immer den Vorzug behalten vor dem Christus am Oelberg und in der Vorhölle (gr. Saal), obwohl gerade das letztere Bild grosse Einzelschönheiten hat. (Die Geburt Christi an der Porta Pispini hat der Verf. übersehen). [Ein schönes Altarbild in der Hauptkirche von Asinalunga im Chianathal (Eisenbahnstation der Linie Siena-Orvieto): Madonna mit Heiligen, von prachtvoller Färbung. — Mr.]

Mit voller Freude hat Sodoma, wie die Grössten seiner Zeit überhaupt, nur in Fresco gearbeitet. Da erging sich seine Hand im freisten und sichersten Schwung; mit hohem Genuss wird man diese gleichmässigen, leichten Pinselstriche verfolgen, mit welchen er die Schönheit festzauberte. In Staffeleibildern war er insgemein befangener, und brauchte Farben, die einem ungleichen Nachdunkeln unterworfen sind, sodass z. B. ein ohnehin überfülltes Bild wie seine Anbetung der Könige in S. Agostino zu Siena (Nebencapelle rechts) ungünstig wirkt. In andern Fällen jedoch, wo sich z. B. die Hauptfiguren mehr isoliren, siegt er durch die sehr gewissenhafte Durchführung der schönen Form. Auferstehung Christi, im Museum von Neapel (Hauptsaal); das Opfer Abrahams, im Dom von Pisa (Chor); der S. Sebastian in den Uffizien (tosk. Sch.), vielleicht der schönste den es giebt, zumal mit den absichtlichen Schaustellungen der spätern Schulen verglichen; hier ist wahres edles Leiden in der wunderbarsten Form ausgedrückt. [Als Kirchenfahne gemalt; auf der Rückseite eine schwebende Madonna, mehreren Heiligen und drei Flagellanten erscheinend; reiche Landschaft im Hintergrund. — Mr.]

a b c d e f g h i

Seine Madonna ist in der Regel ernst und nicht mehr ganz jugendlich, sein Christuskind den frei spielenden Putten seiner Fresken
a selten an Unbefangenheit und an Werthe gleich. (Pal. Borghese und
b a. a. O.) Ebenso sein Eccehomo (Pal. Pitti und Uffizien) nicht demjenigen in Fresco. Sein eigenes treffliches Porträt in den Uffizien.

Die Ornamente und kleinen Zwischenbilder an der Decke der
c Camera della Segnatura im Vatican bekenne ich nie genau angesehen
d zu haben. — Von den Fresken des Conservatorenpalastes auf dem Capitol werden dem S. neuerlich die sehr kindlichen Scenen aus dem punischen Kriege im 7. Zimmer zugeschrieben; nach meiner Ansicht gehören ihm eher einige Figuren im 4. Zimmer, dem der Fasti.

e Ausserdem befindet sich von S. eine heil. Familie unter dem Namen Cesare da Sesto im Pal. Borghese zu Rom; von vier ächten Bildern
f der Galerie zu Turin ist eines *Gian Pedrino,* ein anderes *Cesare da Sesto* benannt. — Mr.]

Zunächst schlossen sich seinem Styl einige Schüler früherer Sie-
g nesen an; so *Andrea del Brescianino* (schöne Taufe Christi auf dem Altar von S. Giovanni, der Unterkirche des Domes von Siena; Ma-
h donna mit Heiligen, Akad., gr. Saal) und vorzüglich *Girolamo del Pacchia* [1]). Die frühern Bilder des letztern (S. 957, a) verbinden wie die besten des Fungai den peruginischen Ausdruck mit einer ernst gemeinten, tiefen Charakteristik; dieser Art soll ausser dem genannten
i in S. Spirito auch eine Madonna mit Heiligen in S. Cristoforo sein. Später wurde er unter der offenbaren Einwirkung Sodoma's (auch wohl des Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto) einer der wenigen Historienmaler, welche in den nächsten Jahrzehnten nach Rafaels Tode die Ehre der historischen Kunst im höhern Sinn vertraten. Ohne den Sodoma in der schwungvollen Schönheit der einzelnen Gestalten zu erreichen, war er ihm als Componist beträchtlich überlegen; man wird
k in S. Bernardino (oberes Oratorium) die Geburt Mariä und den eng-
l lischen Gruss, ganz besonders aber in S. Caterina (unteres Oratorium) die Geschichten der Heiligen (die beiden Bilder rechts und das zweite links) dem Andrea del Sarto nicht weit nachsetzen können. Der Mord-

---

[1]) [Erst neuerlich ist dieser Meister, den man bisher mit dem künstlerisch viel tiefer stehenden *Pacchiarotto* verwechselte, zur Anerkennung gekommen.]

anfall auf die Mönche ist als Scene vortrefflich entwickelt, die Heilige an der Leiche der heil. Agnese ein Bild voll des schönsten Ausdruckes. [Ein grosser „englischer Gruss", mit der Heimsuchung im Hintergrunde, oben Putten, welche die Vorhänge bei Seite ziehen, Akademie, Nr. 308) ist theilweis eine sclavische Nachahmung von Mariotto Albertinelli. — Eine grosse Kreuzabnahme, mit lebhaften Anklängen an Sodoma und Fra Bartolommeo in der Pfarrkirche zu Asinalunga, dort Pacchiarotto genannt. — Mr.] a b

Von *Pacchiarotto,* einem höchst unruhigen Geiste, der sich mehr mit Kriegsabenteuern als mit Malerei abgab, ist die befangen-alterthümliche Himmelfahrt Christi in der Akademie, Nr. 328; [ebendas. eine Heimsuchung, Nr. 315, und derselbe Gegenstand in der Akademie zu Florenz; Nr. 16, Qu. ant.] c d

Domenico Beccafumi machte in seinem langen Leben die Style mit, die in seiner Umgebung herrschten. Seine Jugendbilder sehen bisweilen denjenigen der peruginischen Schule und Perugino's selbst zum Verwechseln ähnlich. In seiner zweiten und besten Periode steht er dem Sodoma kaum minder würdig zur Seite als Del Pacchia; dahin gehört das schöne Bild in der Akad. (Saal der Scuole diverse Nr. 63), welches mehrere Heilige in archit. Umgebung und oben eine Erscheinung der Madonna darstellt; ebenso die grandiosen Compositionen in S. Bernardino, Vermählung und Tod der Maria nebst dem Altarbilde. In seiner spätern Zeit kam die Ausartung und falsche Virtuosität der römischen Schule über ihn; Fresken der Sala del Concistoro im Pal. pubblico etc. [Der Christus in der Vorhölle, Akad., gr. Saal Nr. 337, mit den unbekleideten Figuren der Patriarchen, welche ohne Weiteres bekannten Figuren des Michelangelo nachgebildet sind, ist trotz der ungewöhnlich feinen Abstufung der Farbentöne ein ungeniessbares manierirtes Werk.—Mr.] Der Charakter war vielleicht dem Talent nicht gewachsen. — Von dem figurirten Marmorboden des Domes werden die besten Zeichnungen (im Chor) ihm zugeschrieben, grosse figurenreiche Compositionen, schon ziemlich römisch. — In den Uffizien das Rundbild einer heil. Familie. (Sala del Baroccio, Nr. 189). e f g h i

Der grosse Baumeister *Baldassare Peruzzi* ist als Maler entweder vorzugsweise Decorator (S. 171, c) oder in den Manieren des XV. Jahrh. befangen (Deckenbilder des Saales der Galatea in der Farnesina zu Rom, wo freilich neben Rafael Alles unfrei aussieht). [Hier k

dürfte ihm auch der interessante colossale Kopf in schwarzer Zeichnung angehören, welchen man dem Michelangelo zuschreibt. — Sicher
a von ihm sind die kleinen Bilder in der Decken-Decoration der Stanza d'Eliodoro im Vatican. — Cr. und Cav.] Auf den wenigen Malereien seiner spätern Zeit ruht jedoch Rafaels und Sodoma's Geist. Das
b Fresco der ersten Capelle links in S. Maria della Pace zu Rom, eine Madonna mit Heiligen und Donator von 1516, hält diessmal gegenüber von Rafaels Sibyllen wenigstens so weit die Probe aus, dass man in den schönen und klar gegebenen Charakteren und in der freien Behandlung den Künstler der goldenen Zeit auf den ersten Blick erkennt. [Die grosse Darstellung Mariä ebendaselbst, oben rechts vom Chor, ist dagegen mit müssigen Episoden überladen und hat mehrere von Rafael entlehnte Figuren.] In der Kirche Fonte-
c giusta zu Siena (links) ist das einfach grandiose Frescobild des Augustus und der tiburtinischen Sibylle trotz seiner übeln Beschaffenheit ebenso ein ergreifender Klang aus jener grossen Epoche. Die
d Malereien im Chor von S. Onofrio zu Rom, [welche ihm jetzt sämmtlich zugeschrieben werden, s. oben bei Pinturicchio S. 846, b,] die Mo-
e saiken in der unterirdischen Capelle von S. Croce in Gerusalemme ebenda, und die wenigen Staffeleibilder Peruzzi's gehören vorwiegend zu seinen manierirten Sachen. [Sein bestes Tafelbild, die heil. Familie
f im Pal. Pitti, Nr. 345, mit einer besonders feinen und edlen Madonna;
g die Farbe freskenartig kühl. — Mr. — In der Galerie Borghese, Saal
h II. Nr. 28 eine Giulio Romano benannte Venus. — In der Villa Belcaro bei Siena, s. o. S. 288, a, ein Deckenbild des Paris-Urtheils. — Fr.]

Von dem Untergang der Republik an (1557) verdunkelt sich auch der künstlerische Glanz Siena's, doch nur für einige Zeit. Die Nachblüthe der ital. Malerei, welche gegen Ende des XVI. Jahrh. beginnt, hat gerade hier einige ihrer tüchtigsten Repräsentanten.

In Verona repräsentiren vorzüglich zwei Maler die goldene Zeit: *Gianfrancesco Caroto*, Schüler Mantegna's, und *Paolo Morandi*, genannt *Cavazzola*, Schüler des Franc. Morone; welchen man noch den *Giolfino* beigesellen kann.

Durch die Verhüllung der Altarblätter wegen der Fasten sah sich der Verf. mit seinem Urtheil beinahe ganz auf die Gemälde derselben in der Pinacoteca zu Verona beschränkt. *Caroto's* graue Untermalung einer Anbetung der Hirten ist eine unscheinbare und doch a herrliche Schöpfung; der Geist Lionardo's berührt die Schule des Mantegna; — ebenda eine andere Anbetung des Kindes, eine thronende Madonna mit Heiligen auf Wolken, u. A. m. Weit das Wichtigste in S. Eufemia. [Caroto genoss Morone's Unterricht vor dem b des Mantegna; den Einfluss des Ersteren zeigt ein in zwei Exemplaren, c in der Galerie zu Modena und beim Grafen Maldura zu Padua, erhaltenes Jugendwerk von 1501: eine Madonna mit dem Nähen eines Hemdchens beschäftigt.—Das Wandgemälde einer Verkündigung von d 1508 in der ehem. Capelle S. Girolamo, jetzt innerhalb der Besitzung des Grafen Monga zu Verona, zeigt edle Gestalten von auffallend kalter Färbung. — Eins der Hauptwerke ist das grosse Altarbild in e S. Fermo maggiore daselbst, von 1528; trotz der späten Zeit noch von gediegener Durchführung; die Madonna mit S. Anna schwebt auf einer Wolke über vier stark bewegten Heiligen, welche eher porträthaft als in idealen Formen gebildet sind. — Eine um drei Jahre jüngere heil. Familie bei Dr. Bernasconi verräth schon den Einfluss f eines äusserlichen Classicismus, welcher von Giulio Romano's Werken in Mantua ausging. — Mr.] — Von *Cavazzola* enthält die Pinacoteca g das grosse Hauptwerk (1517) einer Passion in drei Bildern; wiederum ein wunderbarer Uebergang aus dem Realismus des XV. Jahrh. in die edle, freie Charakteristik des XVI., nicht in leere Idealität; — ausserdem frühe kleinere Passionsbilder, grandiose Halbfiguren von Aposteln und Heiligen; Christus und Thomas; endlich eine herrliche grosse Madonna mit Heiligen (1522), welche in der ganzen Behandlung, auch in der trefflichen Landschaft, an die Ferraresen erinnert. (Von ihm und *Brusasorci* sind auch die kleinen Landschaften in S. h M. in Organo, S. 270, a, mit hohen und schönen Horizonten, im Ton eher kalt als venezianisch oder flandrisch, mit biblischen Scenen staffirt.) Einige schöne Bilder in der Sacristei von S. Anastasia i (Paulus mit andern Heiligen und Andächtigen; die von Engeln emporgetragene Magdalena) und in einer Nebencapelle links an SS. Nazaro e Celso (grosse Taufe Christi). — *Giolfino's* Sachen in der k Pinacoteca sind minder bedeutend als der 4. Alt. l. in S. Anastasia, l wenigstens dessen Nebenmalereien. Fresken in S. M. in Organo. — m

Die zum Theil ganz besonders schönen Fassadenmalereien dieser Meister sind verzeichnet S. 294 und fg. — [Auch der als Kupferstecher bekannte *Girolamo Mocetto* gehört eher dieser als der älteren Gruppe der veroneser Maler an; ein vortreffliches dreitheiliges Altar-
a bild von ihm in S. Nazaro e Celso mit Donatorenporträts; schwächer
b und unerfreulich die bezeichnete Madonna in der Galerie zu Vicenza (Nr. 52 im II. Nord-Saal). — Mr.]

Mitten im höchsten allgemeinen Aufblühen erhebt sich ein Maler, welcher die Grundlagen und Ziele seiner Kunst ganz anders auffasst, als alle Uebrigen: *Antonio Allegri da Correggio* (1494? — 1534), Schüler des Francesco Mantegna und des Bianchi Ferrari (S. 827). Es giebt Gemüther, welche er absolut zurückstösst und welche das Recht haben, ihn zu hassen. Immerhin möge man die Stätte seiner Wirksamkeit, Parma, besuchen, wo möglich bei hellem Wetter, wäre es auch nur um der sonstigen Kunstschätze willen.

Innerlich so frei von allen kirchlichen Prämissen, wie Michelangelo, hat Correggio in seiner Kunst nie etwas anderes als das Mittel gesehen, das Leben so sinnlich reizend und so sinnlich überzeugend als möglich darzustellen. Er war hiefür gewaltig begabt; in Allem, was zur Wirklichmachung dient, ist er Begründer und Entdecker selbst im Vergleich mit Lionardo und Tizian.

Allein in der höhern Malerei verlangen wir nicht das Wirkliche, sondern das Wahre. Wir kommen ihr mit einem offenen Herzen entgegen und wollen nur an das Beste in uns erinnert sein, dessen belebte Gestalt wir von ihr erwarten. Correggio gewährt diess nicht: das Anschauen seiner Werke wird darob wohl zu einem unaufhörlichen Protestiren; man ist versucht sich zu sagen: „als Künstler hättest du dieses Alles höher zu fassen vermocht." Vollständig fehlt das sittlich Erhebende; wenn diese Gestalten lebendig würden, was hätte man an ihnen? welches ist diejenige Gattung von Lebensäusserungen, welche man ihnen vorzugsweise zutrauen würde?

Aber das Wirkliche hat in der Kunst eine grosse Gewalt. Selbst wo sie das Geringe und Zufällige, ja das Gemeine mit allen Mitteln der Realität darstellt, übt dasselbe einen zwingenden Zauber, wenn auch von widriger Art. Handelt es sich aber um das sinnlich Rei-

zende, so erhöht sich dieser Zauber unendlich und berührt uns dämonisch. Wir brauchten dieses Wort bei Michelangelo's Postulat einer physisch erhöhten Menschenwelt; mit ganz entgegengesetzten Mitteln bringt Correggio eine Wirkung hervor, die wiederum nicht anders zu bezeichnen ist. Er zuerst stellt in seinen Scenen den Naturmoment vollständig und vollkommen dar. Das Zwingende liegt nicht in dieser oder jener schönen und buhlerischen Form, sondern darin, dass für die Existenz dieser Form eine unbedingte Ueberzeugung in dem Beschauer hervorgebracht wird vermöge der vollkommen wirklichen (und durch versteckte Reizmittel erhöhten) Mitdarstellung von Raum und Licht.

Unter seinen Darstellungsmitteln ist das Helldunkel sprichwörtlich berühmt. Das ganze XV. Jahrh. zeigt eine Menge einzelner Versuche dieser Art, allein bloss mit dem Zweck, das Einzelne möglichst vollständig zu modelliren. Bei Correggio zuerst ist das Helldunkel wesentlich für den Mitausdruck des malerisch geschlossenen Ganzen; in diesem Strom von Lichtern und Reflexen liegt gerade der Naturmoment ausgedrückt. Abgesehen davon wusste Correggio zuerst, dass die Oberfläche des menschlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendsten Anblick gewährt.

Seine Farbe ist in der Carnation vollendet und auf eine Weise aufgetragen, die ein ganz unendliches Studium der Erscheinung in Luft und Licht voraussetzt. In der Bezeichnung anderer Stoffe raffinirt er nicht; die Harmonie des Ganzen, der Wohllaut der Übergänge liegt ihm mehr am Herzen.

Das Hauptmerkmal seines Styles aber ist die durchgängige Beweglichkeit seiner Gestalten, ohne welche es für ihn kein Leben und keine vollständige Räumlichkeit giebt, deren wesentlicher Maassstab ja die bewegte und zwar mit dem vollkommenen Schein der Wirklichkeit bewegte, also je nach Umständen rücksichtslos verkürzte Menschengestalt ist[1]). Er zuerst giebt auch den Glorien des Jenseits einen kubisch messbaren Raum, den er mit gewaltig wogenden Gestalten füllt. — Diese Beweglichkeit ist aber keine bloss äusserliche, sondern sie durchdringt die Gestalten von innen

[1]) Es ist kaum anders möglich, als dass C. das Hauptwerk seines einzigen Vorgängers in dieser Richtung, die Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli zu Rom von *Melozzo da Forli*, und sonach Rom überhaupt gekannt habe. [Diese früher von mir ausgesprochene Ansicht theile ich jetzt nicht mehr. — Mr.]

heraus; Correggio erräth, kennt und malt die feinsten Regungen des Nervenlebens.

Von grossen Linien, von strenger architektonischer Composition ist bei ihm nicht die Rede, auch von der grossen, befreienden Schönheit nicht. Sinnlich Reizendes giebt er in Fülle. Hie und da verräth sich auch eine tief empfindende Seele, welche vom Wirklichen ausgehend grosse geistige Geheimnisse offenbart; es giebt Bilder des Leidens von ihm, welche zwar nicht grossartig, aber durchaus edel, rührend und mit unendlichem Geist durchgeführt sind. (Von seinem a Christus am Ölberg eine gute alte Copie in den Uffizien.) Allein es sind Ausnahmen. — Die Vera Icon der Turiner Galerie eher von einem trefflichen Schüler Leonardo's.

---

b Ein frühes Bild[1]) ist die Ruhe auf der Flucht, in der Tribuna der Uffizien, mit S. Bernhard; die Vorstufe der unten zu nennenden Madonna della Scodella. Hier zum erstenmal wird die Scene zum lieblichen Genrebild, was sie bei den Realisten des XV. Jahrh. trotz aller Züge aus der Wirklichkeit noch nicht ist. Einige Befangenheit zeigt sich in dem gleichgültigen Kopf der Mutter und in der Unschlüssigkeit des Kindes, die von Joseph gepflückten Datteln anzunehmen. Die Farbe ist noch ungleich, theilweise merkwürdig vollendet.

c Ebenda, jedenfalls noch früh: Madonna im Freien vor dem auf Heu liegenden Kinde knieend — nicht mehr um es anzubeten, sondern um ihm lachend mit den Händen etwas vorzumachen; wunderbar gemalt, das Kind auf die anmuthigste Weise verkürzt; die Mutter schon von derjenigen kleinlichen Hübschheit, welche ihr bei C. eigen bleibt.[2]) —

Von 1518 an, seit welchem Jahre Correggio in Parma sesshaft war, entstand jene Reihe von Meisterwerken, deren vorzüglichste nach

[1]) Italien besitzt kein Bild in der Art der Madonna mit dem h. Franciscus in Dresden (von 1514), in welchem C. noch wesentlich der traditionell- kirchlichen Auffassung in einer dem Francia verwandten Weise folgt.]

* [2]) [Der Kopf Johannis d. T. auf einer Schüssel, ebenda, darüber die nackte Schulter sehende jugendliche Kopf derselben Sammlung, und ein unbedeutendes Kinderköpfchen im Pal. Pitti sind sämmtlich unecht und des Meisters ganz unwürdig. Auch die grosse Kreuztragung in der Galerie von Parma, eine trockene Malerei, wird Correggio nicht mehr zugeschrieben. — Mr.]

Dresden, Paris, London, Wien und Berlin gerathen sind. Doch besitzt auch Italien noch mehrere von höchster Bedeutung.

Im Museum von Neapel: Saal der Meisterwerke Nr. 6, das kleine Bildchen der Vermählung der heil. Catharina, leicht und kühn gemalt; dass das Kind ob der befremdlichen Ceremonie fragend die Mutter ansieht, ist ganz ein Zug in der Art Correggio's, der die Kinder nicht anders als naiv kennen wollte. (Der Christus auf dem Regenbogen, vatican. Galerie kann doch nur als caracceskes Bild gelten.) [Gewiss! — Mr.] a

Ebenda: la Zingarella, d. h. Madonna über das Kind gebeugt auf der Erde sitzend, oben im Palmendunkel schweben reizende Engel. Correggio hebt in der Maria das Mütterliche hier und auch sonst nicht selten mit einer wahren Heftigkeit hervor, als fühlte er, dass er seinem Typus keine höhere Bedeutung verleihen könne. Die Ausführung vielleicht etwas früher, übrigens von grösster Schönheit. b

Auch die grosse Frescomadonna in der Galerie von Parma zeigt Mutter und Kind innig verschlungen: eines der schönsten Linienmotive C.'s; Köpfe und Hände wunderbar zusammengeordnet (dergleichen sonst seine starke Seite nicht ist); Hauptbeispiel seines weiblichen Idealkopfes mit den colossalen Augenlidern und dem Näschen und Mündchen. c

Ebenda: die berühmte Madonna della Scodella, eine Scene der Flucht nach Aegypten. Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, die liebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung lassen es vergessen, dass das Bild wesentlich nach den Farben componirt und in den Motiven überwiegend unklar ist. Was will das Kind, ja die Mutter selbst? was fangen die heftig bewegten Engel oben mit der Wolke an? wie hat man sich den Engel, welcher das Lastthier bindet und denjenigen mit dem Rebenzweig vollständig entwickelt zu denken? Man scheue sich nur nicht, Fragen, die man an jeden Maler stellt, auch an Correggio zu stellen. Wer solche Wirklichkeit malt, ist zur Deutlichkeit doppelt verpflichtet. d

Auch die Madonna di S. Girolamo (ebenda) wiegt durch eine fast (doch nicht ganz) ebenso erstaunliche Behandlung die grossen sachlichen Mängel nicht auf. Hieronymus steht affectirt und unsicher, wie denn Correggio im Grossartigen nirgends glücklich ist; das Kind, welches dem im Buche blätternden Engel winkt und mit den Haaren e

der Magdalena spielt, ist von einer unbegreiflichen Hässlichkeit, ebenso der Putto, welcher am Salbengefäss der Magdalena riecht.[1]) Nur Letztere ist ganz ausserordentlich schön und zeigt in der Art, wie sie sich hinschmiegt, die höchste Empfindung für eine bestimmte Art weiblicher Anmuth.

a Die Kreuzabnahme, ebenda, vor Allem ein Wunderwerk der äussern Harmonie. Der Kopf des liegenden Christus von höchst edelm Schmerzensausdruck, die Uebrigen aber beinah kleinlich und selbst grimassirend. Die Ohnmacht ist in der Maria sehr wirklich dargestellt, sodass man z. B. inne wird, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert.

Das Gegenstück (wie obiges auf damascirte Leinwand gemalt): b Die Marter des heil. Placidus und der heil. Flavia; in der malerischen Behandlung nicht minder ausgezeichnet. Ein verhängnissvolles Bild, dessen übelste Eigenschaften bei den Malern des XVII. Jahrh. nur zu vielen Anklang gefunden haben. Verlangte man von C. diese Scene oder ist er hier freiwillig der erste Henkermaler, wie er anderwärts der erste ganz verbuhlte Maler ist? Höchst seelenruhig und kunstgerecht zieht der eine Henker der süsslichen Flavia die Flechte mit der Linken herunter und stösst sie mit dem Schwert unter die Brust; der andere zielt auf den ganz devot vor ihm knieenden Placidus; rechts sieht man zwei Rümpfe von Enthaupteten, ja aus dem Rahmen schaut noch der Arm eines Henkers hervor, der einen blutigen Kopf trägt. Auf den ersten Blick erscheint das Ganze erstaunlich modern.

Von den Fresken Correggio's in Parma sind diejenigen in einem c Gemach des aufgehobenen Nonnenklosters S. Paolo die frühsten. Ueber dem Kamin sieht man Diana in ihrem Wagen auf Wolken fahrend; am Gewölbe, welches über 16 trefflichen einfarbig gemalten Lunetten mythologischen Inhaltes emporsteigt, ist eine Weinlaube gemalt und in den runden Oeffnungen derselben die berühmten Putten, zu zweien oder dreien in allerlei Verrichtungen gruppirt. Sie sind nicht schön im Raum, auch nicht in den Linien, überhaupt fehlte dem

[1]) So dass man sich des Gedankens an eine ganz bestimmte Absicht kaum erwehren kann. Es ist hier Pflichtsache zu bekennen, dass in Toschi's Stichen die Köpfe nicht selten versüsst sind — dieses unbeschadet der hohen Achtung vor dem Meister, welchen ich noch wenige Monate vor seinem Ende in seinem Studio zu begrüssen das Glück gehabt habe. Man versäume nicht, die in der Pinacoteca zu Parma aufgestellten Aquarellcopien der Fresken Correggio's, theils von Toschi's, theils von seiner Schüler Händen, als Vorbereitung für das Studium der Originale zu betrachten!

Maler das architektonische Element, das solchen Decorationen zu Grunde liegen muss; allein es sind Bilder der heitersten Jugend, Improvisationen voll von Leben und von Schönheit. (Gutes Reflexlicht bei Sonnenschein 10—12 Uhr.)

Bald darauf, 1520—1524, malte C. in S. Giovanni; und zwar wohl zuerst die schöne und strenge Gestalt des begeisterten Evangelisten in einer Thürlunette des linken Querschiffes. — Dann die Kuppel. a (Im Februar war um 12 Uhr und gegen 4 Uhr die Beleuchtung am leidlichsten. S. 202, unten.) Es ist die erste einer grossen Gesammtcomposition gewidmete Kuppel; Christus in der Glorie, von den auf Wolken sitzenden Aposteln umgeben, und zwar Alles als Vision des unten am Rand angebrachten Johannes. Die Apostel sind echte Lombarden des nobeln Typus, von einer grandiosen Körperlichkeit; der greise, ekstatische Johannes (absichtlich?) unedler. Die völlig durchgeführte Untensicht, von welcher dieses Beispiel das frühste erhaltene und jedenfalls das frühste so ganz durchgeführte ist (vgl. S. 965, Anm.), erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als ein Triumph aller Malerei. Man vergass, welche Theile des menschlichen Körpers bei der Untensicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten spätern Kuppelgemälde — die Glorie des Himmels — nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, dass für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist und dass überhaupt nur die ideale, architektonische Composition ein Gefühl erwecken kann, welches demselben irgendwie gemäss ist. Nun ist schon hier gerade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaft froschartig verkürzt; auch bei einzelnen Aposteln rücken die Kniee bis gegen den Hals. Als Raumverdeutlichung, Stütze und Sitz, malerisch auch als Mittel der Abstufung und Unterbrechung dienen die Wolken, welche Correggio als consistent geballte Körper von bestimmtem Volumen behandelt. — Auch an den Pendentifs (Zwickeln) der Kuppel sitzen die an sich sehr schönen, nur übermässig verkürzten Gestalten — je ein Evangelist und ein Kirchenvater — auf Wolken, während noch Michelangelo seinen Propheten und Sibyllen an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben hatte.

Die Halbkuppel des Chores derselben Kirche, mit der grossen Krönung der Maria, wurde 1584 abgebrochen. Doch wurde die Hauptgruppe (Christus und Maria) gerettet und ist gegenwärtig im zweiten grossen Saal der Bibliothek angebracht; ausserdem hatten *Annibale* b

und *Agostino Carracci* fast das Ganze stückweise copirt (sechs Stücke a in der Galerie von Parma, mehrere im Museum von Neapel), und *Cesare Aretusi* wiederholte hernach an der neuen Halbkuppel die ganze Composition so gut er konnte. — Ein leidenschaftlicher Jubel durchströmt den ganzen Himmel in dem geweihten Angenblick; die schönsten Engel drängen sich zu einem Heere zusammen. Aber die Madonna selbst ist weder naiv noch schön, Christus eine mittelmässige Bildung. (Beide in den Copien versüsst und so ohne Zweifel auch Johannes der T.)

b Endlich malte C. 1526—1530 die Kuppel des Domes aus und gab sich dabei seiner Art von Auffassung des Uebersinnlichen in ganz unbedingtem Maasse hin. Er veräusserlicht und entweiht Alles. Im Centrum (jetzt sehr verdorben) stürzt sich Christus der in Mitten einer gewaltigen Engel- und Wolkenmasse heraufrauschenden Maria entgegen. Das Momentane ist allerdings überwältigend; der Knäul zahlloser Engel, welche hier mit höchster Leidenschaft einander entgegenstürzen und sich umschlingen, ist ohne Beispiel in der Kunst; ob diess die würdigste Feier des dargestellten Ereignisses sein kann, ist eine andere Frage. Wenn ja, so war auch das mit einem bekannten Witzwort bezeichnete Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermeiden, denn wäre die Scene wirklich, so müsste sie sich allerdings etwa so ausnehmen. — Weiter unten, zwischen den Fenstern, stehen die Apostel der Maria nachschauend; hinter ihnen auf einer Brustwehr sind Genien mit Candelabern und Rauchfässern beschäftigt. In den Aposteln ist Correggio inconsequent; wer so aufgeregt ist wie sie, bleibt nicht in seiner Ecke stehen; auch ihre vermeintliche Grossartigkeit hat etwas merkwürdig Unwahres. Aber ganz wunderschön sind einige von den Genien, auch manche von den Engeln im Kuppelgemälde selbst, und vollends diejenigen, welche in den Pendentifs die vier Schutzheiligen von Parma umschweben. Es ist schwer, sich genau zu sagen, welcher Art die Berauschung ist, womit diese Gestalten den Sinn erfüllen. Ich glaube, dass hier Göttliches und sehr Irdisches durcheinander rinnen. Vielleicht fasst sie ein jüngeres Gemüth unschuldiger auf. (Bestes Licht auch für die Besteigung der Kuppel: gegen Mittag.)

c Ausserdem sind noch in der Annunziata Reste einer Frescolunette der Verkündigung erhalten; eine der einflussreichsten Compositionen.

Von monumentalen Malereien mythologischen Inhaltes kenne ich in Italien ausser den Fresken von S. Paolo nur den vom Adler emporgetragenen Ganymed, jetzt an der Decke eines Saales in der Galerie zu Modena. Eine von dem Bild in Wien ganz verschiedene Composition, höchst meisterhaft in Wenigem. a

Von Staffeleibildern ist die Danae im Pal. Borghese zu nennen. Vielleicht C.'s gemeinste Gestalt dieser Art, weil sie nicht einmal recht sinnlich ist; aber naiv und herrlich gemalt, [wie überhaupt das Ganze], sind die beiden Putten, welche auf einem Probierstein einen goldenen Pfeil prüfen; der beredte Amor ist vollends der Genien im Dom von Parma würdig. — b

Die Allegorie der Tugend im Pal. Doria zu Rom gilt als echte Skizze für eines der Temperabilder C.'s in der Sammlung der Handzeichnungen im Louvre, [und ist an Freiheit und Beseelung der Köpfe dem ausgeführten Bilde weit überlegen. — Mr.] c

---

Wenn Jemand die Gewandtheit bewundert, mit welcher Correggio unter allen möglichen Vorwänden nur immer das gegeben habe, was ihm am Herzen lag, nämlich bewegtes Leben in sinnlich reizender Form, so ist zu antworten, dass ein solcher Zwiespalt zwischen Inhalt und Darstellung, wenn er in C. existirt hat, die Kunst immer und unfehlbar entsittlicht. Der Gegenstand ist keine beliebige Hülle für blosse künstlerische Gedanken.

Bei keinem Meister sind die Schüler übler daran gewesen. Er nahm ihnen das, was die Meister zweiten und dritten Ranges in jener Zeit schätzenswerth macht: den architektonischen Ernst der Composition, die einfachen Linien, die Würde der Charaktere. Was aber ihm eigen war, dazu reichten wieder ihre Talente nicht aus, oder die Zeit war dafür noch nicht gekommen. In der That steht sein allbewunderter Styl über ein halbes Jahrhundert isolirt da; indem seine sämmtlichen Schüler mit einer Art von Verzweiflung sich der römischen Schule in die Arme werfen.

Inzwischen erwuchsen aber seine wahren Erben: die Schule der Caracci, deren Auffassung dem tiefsten Kerne nach von der seinigen abhängig ist. Desshalb, weil die Modernen ihn ganz in sich aufnahmen, erscheinen uns seine eigenen Werke so oft als modern. Selbst

was dem XVIII. Jahrh. specifisch eigen scheint, ist in ihm stellenweise vorgebildet.

---

a Die ganze Schule ist in der Galerie und den Kirchen von Parma stark repräsentirt. Man wird weniges Lobenswerthe von *Pomponio Allegri* (C.'s Sohn), *Lelio Orsi, Bernardino Gatti,* [dessen Hauptwerk das Altarbild des Domes in Pavia, Madonna mit Stiftern; Anderes in Cremona — Mr.], Gutes und sehr Fleissiges von *Franc. Rondani* (Dom, Fresken der 5. Cap., rechts), mehreres noch ganz Angenehme von *Michelangelo Anselmi*, auch wohl von *Giorgio Gandini* vorfinden, das Meiste an Zahl jedenfalls von der Malerfamilie der *Mazzola* oder *Mazzuoli*, welche sich in diesem Jahrhundert ganz an Correggio anschloss. *Girolamo Mazzola* verschmelzt bisweilen einen Zug älterer Naivetät mit der Art Correggio's und der römischen Schule zu einem wunderlichen Rococo. Im Ganzen ist er weniger widerwärtig als sein berühmterer Vetter:

Francesco Mazzola, genannt *Parmegianino* (1503—1540). Seine b „Madonna mit dem langen Halse" im Pal. Pitti zeigt mit ihrer unleidlichen Affectation, wie falsch die Schüler den Meister verstanden hatten, indem sie glaubten, sein Zauber liege in einer gewissen aparten Zierlichkeit und Präsentationsweise der Formen, während doch das momentane Leben der reizenden Form die Hauptsache ist. Anderswo ist Parmegianino ergötzlich durch die Manieren der grossen Welt, welche er in die heiligen Scenen hineinbringt. Seine heil. Ca- c tharina (Pal. Borghese in Rom) lehnt die Complimente der Engel mit einem unbeschreiblichen Bon Genre ab; bei der pomphaften Heiligen- d cour im Walde (Pinacoteca von Bologna) giebt die Madonna nur mit vornehmster Zurückhaltung das Kind der heil. Catharina zum Caressiren her.

Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist P. einer e der trefflichsten seiner Zeit. Im Museum von Neapel gehören seine Bildnisse des „Columbus", des „Vespucci" (beide willkürlich so benannt), dasjenige des De Vincentiis und das der eigenen Tochter des Meisters zu den Perlen der Galerie, während die Colosse des Pythagoras und Archimedes abscheulich, die Lucretia und die Madonna mindestens ungeniessbar sind. Ebenso ist sein eigenes Porträt in den f Uffizien — der wahre Bell' Uomo von Stande — eines der besten der

ganzen Malersammlung, während die heil. Familie (Tribuna) nur durch die phantastisch beleuchtete Landschaft erträglich wird. In einem andern Saal eine ganz kleine Madonna von ihm, eines der besten Linienmotive der Schule.

[Ein bedeutender Zeitgenosse Correggio's war *Lorenzo Lion Bruno* aus Mantua, welcher theilweise als sein Nachfolger erscheint. Die einzigen von ihm erhaltenen Bilder befinden sich im Besitz des Grafen Rizzini zu Turin: ein heiliger Hieronymus; eine Kreuzabnahme, und der Wettstreit des Apollo und Marsyas, letzteres das anziehendste. — Mr.]

Es folgt die Malerei der höchsten Augenlust, die venezianische. Es ist ein denkwürdiges Phänomen, dass sie gerade die höhern Ideale menschlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will, weil dieselben über das blosse wonnevolle Dasein hinaus zu einer höhern Thätigkeit drängen. Noch merkwürdiger aber ist, dass diese Schule mit dem (verhältnissmässig) geringsten Gehalt an sog. poetischen Gedanken durch die blosse Fülle der malerischen Gedanken alle andern Schulen an Werthschätzung erreicht und die meisten weit übertrifft. Ist diess bloss Folge der Augenlust? oder dehnt sich das Gebiet der Poesie weit hinab in diejenigen Regionen aus, welche wir Laien bloss der malerischen Durchführung zuweisen? Gehört nicht schon die dämonische Wirkung dahin, welche das in Raum und Licht wirklich gemachte Sinnlich-Reizende bei Correggio ausübt? Bei den Venezianern, auf welche er gar nicht ohne Einfluss blieb (schon auf Tizian nicht), ist dieses ebenfalls das Hauptthema, nur ohne die bei Correggio wesentliche Beweglichkeit; ihre Gestalten sind weniger empfindungsfähig, aber im höchsten Grade genussfähig.

Der sprichwörtliche Vorzug ist hier das Colorit, das schon bei den Malern der vorhergehenden Generation (S. 828) jene hohe Trefflichkeit erreicht hatte, jetzt aber in seiner Vollendung auftrat. Das höchst angestrengte Studium auf diesem Gebiete war offenbar ein doppeltes: einerseits realistisch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von Neuem nach der Natur ergründet und

dargestellt wurden, sodass z. B. jetzt auch die Stoffbezeichnung der Gewänder eine vollkommene wird; anderseits aber wurde das menschliche Auge genau befragt über seine Reizfähigkeit, über Alles was ihm Wohlgefallen erregt. Das dem Laien Unbewusste wurde dem Maler hier klarer als in andern Schulen bewusst.

Welche Gegenstände hienach für diese Meister die glücklichsten waren, ist leicht zu errathen. Je näher sie dieser Sphäre bleiben, desto grösser sind sie, desto zwingender die Eindrücke welche sie erregen.

Unter den Schülern Giov. Bellini's, welche die Hauptträger der neuen Entwicklung sind, giebt *Giorgione* (eigentlich *Barbarelli*, 1477? — 1511) dieselbe auf eine ganz besonders eindringliche, wenn auch einseitige Weise zu erkennen.

Die Belebung einzelner Charaktere durch hohe, bedeutende Auffassung, durch den Reiz der vollkommensten malerischen Durchführung war schon in der vorigen Periode so weit gediehen, dass eine abgesonderte Behandlung solcher Charaktere nicht länger ausbleiben konnte. So wie die vorige Periode ihr Bestes schon in jenen Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen zu geben im Stande ist (S. 831, 833), so giebt nun Giorgione dergleichen Bilder profanen, bloss poetischen Inhaltes und auch einzelne Halbfiguren, die dann schwer von dem blossen Portrait zu trennen sind. Er ist der Urvater dieser Gattung, welche später in der ganzen modernen Malerei eine so grosse Rolle spielt. Allein er malt nicht desshalb costumirte Halbfiguren, weil ihm ganze Figuren zu schwer wären, sondern weil er darin einen abgeschlossenen poetischen Inhalt zu verewigen im Stande ist. Venedig bot in dieser Zeit der erzählenden, dramatischen Malerei nur wenige Beschäftigung; es fehlen die grossen Frescounternehmungen von Rom und Florenz; der Ueberschuss an derartiger Begabung aber brachte es zu Einzelfiguren wie sie keine andere Schule schafft. Soll man sie historische oder novellistische Charaktere nennen? bald überwiegt mehr die freie Thatfähigkeit, bald mehr das schönste Dasein. Zusammenstellungen, wie das Concert (s. u.) sind besonders anregend zu Vermuthungen über die geistige Entstehungsweise solcher Bilder, mit Wenigem ist ein unergründlich Tiefes gegeben. In gewissen trotzigen Einzelcharakteren ist G. der rechte Vorläufer Rembrandts.

Unter den eigentlichen Porträts begegnen wir zuweilen jenen höchst adlichen venezianischen Köpfen, welche sich auch äusserlich durch das gescheitelte lange Haar, den blossen Hals etc., dem Christuskopf Bellini's und Tizian's nähern.

Ferner aber vermuthen wir in Giorgione den Meister, welchem das venezianische „Novellenbild" seine schönste Ausbildung verdankt. Wir dehnen diesen Namen auch über die biblischen Scenen aus, insofern dieselben nicht für Kirche und Andacht gemalt, sondern nur aus dem Drang nach Darstellung eines reichen und farbenschönen Daseins entstanden sind. — Sie zeigen auf merkwürdige Weise, wie dem Venezianer das Ereigniss der Vorwand wird zur Darstellung der blossen Existenz auf bedeutendem landschaftlichem Hintergrunde. In diesem Geiste entstand die Findung Mosis (Brera in Mailand,) [von *Bonifazio*]. Verglichen mit dem Bilde Rafaels (Loggien) wird a man das Ereigniss als solches ungleich weniger deutlich und ergreifend dargestellt finden, allein welcher Neid erfasst die moderne Seele, wenn der Maler aus dem täglichen Leben das ihn umgab, aus diesen geniessenden Menschen in ihren reichen Trachten eine so wonnevolle Nachmittagsscene zusammenstellen konnte! Die höchste Wirkung liegt analog wie bei den Charakteren Bellini's (S. 832) darin, dass man das Gemalte für möglich und noch vorhanden hält. — Zuweilen sind diese Bilder flüchtige Improvisationen mit manchen Nachlässigkeiten, (der Astrolog im Pal. Manfrin); der Reiz derselben liegt hauptsächlich b darin, dass der Phantasiegegenstand so einfach, in einem (für uns) idealen Costüm und in demjenigen idealen Raum (einer freien Landschaft) dargestellt ist, welcher der echten italienischen Novelle zukömmt; in einem sog. Fauststübchen hätte Giorgione keinen Spielraum.

[Von den in Italien dem Giorgione zugeschriebenen Bildern haben freilich nur sehr wenige Anspruch auf Echtheit und man muss sich seiner im Ausland befindlichen Meisterwerke erinnern um den Umfang seiner künstlerischen Begabung zu würdigen.

Nur ein einziges Bild ist ganz sicher und urkundlich beglaubigt, das Altarwerk der Hauptkirche zu Castelfranco (westlich von Treviso), trotz allen Unbilden noch von bedeutendem Eindruck: die c thronende Madonna zwischen dem h. Franciscus und dem h. Liberale, einem gepanzerten 20jährigen Jüngling, angeblich das Bild des Künstlers. — Von Einigen bezweifelt, ist dennoch des Meisters würdig ein anderes Altarbild, jetzt im Monte di Pietà zu Treviso: Der

a Leichnam Christi am Rande des Grabes von Engeln unterstützt, in der tiefbedeutsamen Anordnung von erstem Rang. — Der h. Sebastian
b in der Brera, mit übers Haupt gebundenen Armen, Nr. 244, ist schon oben, S. 956, b, seinem Urheber *Dosso Dossi* zurückgegeben.

Unter den Halbfigurenbildern vermag ich nur das „Concert" im
c Pal. Pitti, Nr. 185, für ächt anzuerkennen, allenfalls auch die „Familie
d Giorgione's" im Palazzo Manfrin und den „Astrologen" daselbst. Die
e „Lautenspielerin" und eine Dame in hellem Kleid und Toque im Pal.
f Manfrin sind gering und unächt; der Saul mit Goliath's Haupt im
g Pal. Borghese, Saal V. Nr. 13, ist, recht besehen, ein *Pietro della Vec-*
h *chia.* Der Geharnischte mit seinem Knappen in den Uffizien (Nr. 571, angeblich der Feldherr Gattamelata) ist oberitalienisch, von einem Schüler oder Nachfolger des Mantegna, vielleicht *Fr. Caroto.*

i Von den Porträts ist der Malteserritter in den Uffizien, Nr. 622, ebenfalls ein *Pietro della Vecchia,* allerdings besser als dessen gewöhn-
k liche Arbeiten. — Der Franciscus Philetus (Pal. Brignole in Genua) ein vortreffliches Gelehrtenbildniss, ist höchst wahrscheinlich von *Bernardino Licinio.*

Die drei Bildchen mit ganz kleinen Figuren in den Uffizien: das
l Urtheil Salomonis, eine Sage aus der Jugend des Moses und eine Anzahl von Heiligen auf einem Altar an einem See, alle mit paduanischer Härte und Glanz gemalt, Nr. 621, 630 und 631 erinnern etwa an
m *Basaiti.* Die Findung Mosis in der Brera zu Mailand, Nr. 257, ist ein entschiedener *Bonifazio.*

n Was endlich den berühmten Seesturm der Akademie zu Venedig betrifft, so ist dieses phantastische, in der ersten Anlage allerdings grossartige Werk seit langer Zeit schon in Folge wiederholter Uebermalungen in einem Zustande, der ausser den Umrissen kaum mehr etwas erkennen lässt. Ausserdem ist die Benennung des Catalogs „Giorgione" durch Nichts gerechtfertigt, da sie lediglich auf einer Vermuthung Zanetti's beruht, während schon Vasari und andere Zeitgenossen und Schriftsteller des XVII. Jahrhunderts das Bild dem *Palma Vecchio* zuschreiben, Sansovino aber zwischen *Palma* und *Paris Bordone* schwankt. — Mr.]

Unter Giorgione's Schülern ist *Sebastiano del Piombo* (1485—1547) der wichtigste; als Executanten Michelangelo's haben wir ihn bereits

(S. 891) genannt. Aus seiner frühern, venezianischen Zeit stammt das herrliche Hochaltarbild in S. Giovanni Crisostomo; der Heilige der Kirche schreibt am Pult, umgeben von andern Heiligen, worunter hauptsächlich die Frauen als allerschönste Typen der Schule (grandios und noch ohne Fett) auszuzeichnen sind. [Dieses herrliche Altarbild gilt in Venedig für ein von *Giorgione* angefangenes, somit von ihm ersonnenes und entworfenes Werk, an welches Sebastiano nur die letzte Hand gelegt hätte. Vgl. übrigens oben S. 921 die Erwähnung des Bildes bei Gelegenheit des Frauenbildnisses in der Tribuna der Uffizien. — Mr.] — Ob die Darstellung im Tempel (Pal. Manfrin) von ihm und noch aus seiner venez. Zeit ist, lasse ich unentschieden; jedenfalls aber gehört hieher ein wundervolles Porträt in den Uffizien, Nr. 627: ein Mann in Brustharnisch, Barett und rothen Ermeln, hinter ihm Lorbeerstämme und eine Landschaft. [Ich halte ersteres für *Lorenzo Lotto*, letzteres für *B. Schidone;* die seltsam-kellerartige Beleuchtung, während doch die Umgebung das Freie andeutet, ist auffallend. — Mr.] — Etwa aus dem Anfang seiner römischen Zeit: die Marter der heil. Apollonia (Pal. Pitti); ein Rest venezianischen Erbarmens gab ihm den Gedanken ein, die Zangen der Peiniger noch nicht unmittelbar in dem schön modellirten Körper wühlen zu lassen. — Aus der spätern Zeit: Madonna das schlafende Kind aufdeckend (Museum von Neapel), grossartig im Sinne der römischen Schule, aber gleichgültig neben Rafaels Madonna di Loreto; — das Altarbild in er Cap. Chigi zu S. M. del Popolo in Rom; — endlich mehrere Porträts, sämmtlich über lebensgross, welche uns lehren, wie Michelangelo Bildnisse aufgefasst wissen wollte. Das wichtigste: Andrea Doria (Pal. Doria in Rom), sehr absichtlich einfach, die alternden Züge schön, kalt und falsch; — ein Cardinal (Museum von Neapel); — ein Mann im Pelzmantel (Pal. Pitti, Nr. 409), von grandiosen Zügen; [diess prachtvolle Bildniss ist leider in Folge des ungünstigen Materials der Schiefertafel nachgedunkelt; der Pelz stimmt ganz mit dem der „Fornarina" in der Tribuna.

Ein grossartiges Altarbild S.'s findet sich in S. Francesco zu Viterbo, l. Querschiff, Christi Leichnam auf dem Schooss der Mutter liegend, welche, von gewaltigem Charakter, mit festgeschlossenem Mund nach vorn gewandt in Mitten des Bildes sitzt; ein Bild von fremdartig ergreifender Wirkung und höchst feierlicher Stimmung, dessen Composition sehr wohl, wie Vasari angiebt, von *Michelangelo*

herrühren könnte. (Man vergleiche den orientalisehen Typus der Maria mit der jugendlichen Cleopatra unter den Buonarotti'schen Zeichnungen in den Uffizien!)

Der Besucher der Farnesina wird mit lebhafter Theilnahme die a Lunetten im Saal der Galathea mit allegorischen Gruppen von der Hand des Sebastiano bemalt finden; weibliche Köpfe von jener edeln, so zu sagen verklärten Sinnlichkeit, für welche Giorgione in Venedig den schönsten Ausdruck gefunden, Köpfe von rein giorgionesker Zeichnung und Pracht der Färbung, offenbar das erste, was er in Rom malte, ehe noch Michelangelo seinen Einfluss auf den Venezianer b geltend gemacht. — Im Quirinal endlich hängt von S.'s Hand ein alter h. Abt Bernhardus, den Versucher unter seinen Füssen, ein charaktervoll edler Kopf, mit feierlicher Ruhe des Ausdrucks und sehr individuellen Zügen. — Mr.]

Der einzige Schüler Sebastiano's, *Tommaso Laureti*, verräth in c den Fresken des zweiten Saales im Conservatorenpalast auf dem Capitol — Scenen der römischen Geschichte, M. Scaevola, Brutus und seine Söhne etc. — mehr das Vorbild Giulio's und Sodoma's; in seiner spätern Zeit, zu Bologna, erscheint er mehr als Naturalist in Tinto- d retto's Art; Hochaltar von S. Giacomo maggiore etc.)

Giovanni da Udine (S. 281 u. f.) ist in dem einzigen beträcht- e lichen Bilde seiner frühern Zeit, einer Darstellung Christi zwischen den Schriftgelehrten nebst den 4 Kirchenlehrern (Akad. von Venedig) ein selbständiger venezian. Meister ohne kenntlichen Anklang an seinen Lehrer Giorgione; eher etwas bunt, aber mit grossartigen f Zügen. Ein Halbfigurenbild der Gal. Manfrin, Madonna mit 2 Heiligen, erscheint in der leichten, schönen Behandlung der Köpfe eher wie eine Verklärung des Cima als wie ein Bild aus G.'s Schule. (Ob richtig benannt?) [Beide Bilder sind nicht urkundlich beglaubigt. Seinen Namen trägt überhaupt nur ein einziges kostbares Bildchen, g Madonna mit Engeln und Stiftern, in der Sammlung des Herrn F. Frizzoni zu Bergamo, vom Jahr 1517. Die gesättigte und strahlende Farbe verräth den Schüler des Giorgione. — Zu S. 287, Anm. 1. ist nachzu- h tragen, dass im Pal. Grimani zu Venedig sich allerdings im ersten Stock eine von Giov. da Udine gemalte Decke befindet, eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Geflügel belebt, von grösster Meisterschaft. — Mr.] — *Francesco Torbido*, genannt *il Moro*, brachte zuerst den entschiedenen

venezianischen Styl aus dieser Schule nach Verona. Sein einziges Hauptwerk daselbst, die Darstellungen aus dem Leben der Maria in der Halbkuppel und an den Oberwänden des Domchores, gehört nicht ganz ihm selbst, sondern ist nach Cartons des *Giulio Romano* ausgeführt, welcher dabei unter Correggio's Einfluss stand, und dessen Raumwirklichkeit mit seinem eigenen Styl in Einklang zu bringen suchte, man beachte auf welche Weise. — [Schöne Altarbilder von ihm befinden sich in S. Eufemia und S. Fermo daselbst. Ein vortreffliches Bildniss mit dem Namen des Meisters im Museum zu Neapel. — Mr.] a b c

---

Nicht Schüler Giorgione's, wohl aber Ausbilder und Erweiterer dessen was er erstrebt hatte, war *Jacopo Palma Vecchio* 1480—1528), bei welchem die Existenzmalerei bereits ihre höchste Vollendung zu erreichen scheint. Er ist wesentlich der Schöpfer jener etwas überreich, bei ihm aber noch sehr edel und besonders zutrauenerweckend gebildeten weiblichen Charaktere, wie sie die spätere venezianische Schule vorzüglich liebt. Er producirte mühsam und sein Colorit hat nicht die vollkommene Freiheit mehrerer seiner Schulgenossen, wohl aber die vollste Gluth und Schönheit. Wo er einen dramatischen Inhalt zu geben sucht (Akad. von Venedig: das überfüllte Halbfigurenbild von der Heilung des besessenen Mädchens, — ebenda: Mariä Himmelfahrt), muss man sich an Ausführung und Einzelnes halten; am besten gelang ihm noch die ruhige Scene von Emmaus (Pal. Pitti), wo zwar der Christus schwächlich gerathen, die Wahrheit und das schöne Dasein alles Uebrigen aber erstaunlich ist; man kann nichts echt Naiveres sehen als den aufwartenden Schifferjungen, der dem einen überraschten Apostel ins Gesicht sieht. [Ich halte diess Bild für unächt, ebenso wie die beiden sogen. Palma's Nr. 254 und 414, für ächt aber Nr. 84 derselben Galerie, die Madonna mit Heiligen und Stiftern in Landschaft. — Die Auferstehung in S. Francesco della Vigna zu Venedig, 2. Cap. l., ist von einem namenlosen Nachfolger des Giorgione — Mr.] d e f

Sein Hauptwerk ist die Gestalt der heiligen Barbara (mit unbedeutendern Seitenbildern) in S. Maria formosa zu Venedig, 1. Alt. r., der Kopf von einer wahrhaft centralen venez. Schönheit, das Ganze mit der höchsten Gewalt und Wissenschaft der Farbe und Modellirung vollendet. Allein der unentschiedene Schritt, der un- g

plastische Wurf des Gewandes, die überzierliche Kleinheit der Hand, welche die Palme hält — diess Alles verhindert, dass dem Beschauer dabei rafaelisch zu Muthe wird. — Von grössern Altarbildern ist mir a nur das verdorbene in S. Zaccaria bekannt (an einer Wand d. Cap. dell' Addolorata, 1. Nebencap. r.), eine thronende Madonna mit Heiligen, kenntlich an dem im Profil sitzenden Geigenengel, ehemals sehr schön. [Scheint mir ein *Lorenzo Lotto* gewesen zu sein. — Mr.] — Die übrigen „Sante Conversazioni" sind theils Halbfigurenbilder, theils Breitbilder mit knieenden und sitzenden Figuren, für die Hausandacht. Immer derselbe Klang, hier einfacher, dort reicher; hier auf einer höhern, dort auf einer tiefern Gamme von Farben; hier mit schlichtem, dort mit prächtigem landschaftlichem Hintergrund; die Madonna in der Mitte gerne unter dem Schatten eines Baumes. — b Museum von Neapel; — noch sehr schöne: Pal. Adorno in Genua; c — Pal. Colonna in Rom, [eine Madonna mit dem h. Petrus, welche den knienden Stifter empfiehlt. Der letztere, ein junger bartloser Mann, ist von unerreichter Wahrheit im Ausdruck, inniger Hingebung und dabei von einer Kraft des Tones und einer markig körnigen Behandlung, worin Palma von keinem Venezianer übertroffen wird. — Mr.]; — Ein schönes Altarbild von fünf grössern d Figuren (in der Mitte Johannes d. T.) auf dem 1. Alt. r. in S. Cassiano zu Venedig [ist ein ächter Palma. — Mr.] — Das Porträt e eines reichgekleideten Mathematikers (in den Uffizien, Nr. 650), ein Kopf von der hohen Gattung des Johanniters (S. 976, i).

f [Eine Dorfkirche bei Venedig, in Zerman, besitzt ein grosses und vorzügliches Altarbild dieses seltenen Meisters. — Das Bedeutendste aber, dessen Italien vielleicht ausser der h. Barbara sich noch erfreut, ist das 10 Fuss hohe prachtvolle Altarbild der Kirche g S. Stefano in Vicenza, linkes Querschiff. Die Jungfrau mit dem Kinde in einer Landschaft sitzend, die h. Lucia und der h. Georg. Kaum wüsste ich eine Kirche ausserhalb Venedigs, welche ein ähnliches Prachtwerk aufzuweisen hätte. — Mr.]

Rocco Marconi, im Gedanken durchaus von den Genannten abhängig, in der Farbe glühend und transparent wie Wenige, in den Charakteren ungleich, hat sich einmal zu einer grossen Leistung zu- h sammengenommen: die Kreuzabnahme (Akad. von Venedig). Seine Halbfigurenbilder mit dem venez. Lieblingssujet der Ehebrecherin

vor Christo (Pal. Manfrin; — S. Pantaleone, Cap. l. vom Chor, u. a. a. O.) sind seelenlos aufgeschichtet; — sein Christus zwischen 2 Aposteln ist das eine mal (Akad. von Venedig) in Anordnung und Charakteren unfrei, das andere mal (S. Giov. e Paolo, rechtes Querschiff) eines der besten Bilder der Schule, mit den schönsten, mildesten Köpfen, zumal des Christus, der sich dem Christus Bellini's nähert. St. Petrus mit der ausdrucksvollen Geberde tiefster Ergebenheit, darüber ein musicirender Engelchor. — Eine einzelne Halbfigur (in der Akademie) ist wiederum schwächer. a b c d

Lorenzo Lotto, halb Lombarde halb Venezianer, ist in den Bildern der letztern Art, namentlich wo er sich dem Giorgione nähert, ein trefflicher Meister; so in dem Bilde al Carmine, 2. Alt. l., wo S. Nicolaus mit drei Engeln und zwei Heiligen auf Wolken über einer morgendämmernden Meeresbucht schwebt; in seiner Verwahrlosung ein herrliches poetisches Werk. — Im rechten Querschiff von SS. Giov. e Paolo der von Engeln umgebene S. Antonin, dessen Capläne Bittschriften annehmen und Almosen vertheilen. — Madonnen mit Heiligen mehr in Palma's Art: Pal. Manfrin, Uffizien etc. — Das Halbfigurenbild der drei Menschenalter, im Pal. Pitti, sehr ansprechend in Giorgione's Art. — In S. Giacomo dall' Orio ein Altarbild im l. Querschiff, thronende Madonna mit vier Heiligen, ein Werk seines Alters (1546). e f g h i

[Der unglaublich fruchtbare und mit unerschöpflichem Reichthum der Erfindung wie der lebhaftesten Einbildungskraft begabte Meister verdient die höchste Beachtung. — Wichtige Werke seiner Hand sind in Bergamo, drei colossale Altarbilder von reichster Composition und prachtvoller Färbung, in S. Spirito, S. Bernardino und S. Bartolommeo, letzteres besonders majestätisch aufgebaut, sämmtlich von einer dem Correggio nahe kommenden Anmuth der Gestalten und Reiz der Färbung. — Ein schönes Jugendbild in Recanati (Mark Ancona), von 1509, von aller-innigstem Gemüthsausdruck und bewunderungswürdiger Vollendung. — In Castelnuovo, Sacristei der Hauptkirche, eine Transfiguration. — In Loreto, wo der Meister jahrelang gelebt und wo er gestorben ist, Mehreres im bischöfl. Palast. — Ein Hauptwerk von 1531 in dem kleinen Ort S. Giusto bei Fermo, eine Kreuzigung von 16 Fuss Höhe; überaus malerisch gedacht. — Unbezeichnete Bilder sind fast immer falsch benannt. Pal. Borghese in Rom enthält neben dem (bezeichneten) vorzüglichen Halbfigurenbild der Madonna zwischen k l m n o p

S. Onophrius und einem h. Bischof, Saal XI, Nr. 1, von 1508, in dems. Saal das kostbare Bildniss eines jungen Mannes, unter dem Namen Pordenone, schwarz gekleidet, mit reizvollem Helldunkel. — In der
a Galerie Doria, II. Galerie Nr. 34, wahrscheinlich das Selbstbildniss des Meisters; nahe dabei ein kleiner S. Hieronymus in Landschaft
b (unter dem Namen Caracci). — In der Gal. Rospigliosi, als Luca Cambiasi(!) eine Allegorie, Sieg der Keuschheit, deren reizende Beleuchtung und unvergleichlich zierliche Ausführung die Hand des
c L. L. verräth. — Eine bez. Madonna mit Heiligen von 1524, im ersten
d Bildersaal des Quirinals über der Thür, u. A. — In der Brera zu Mailand seit einigen Jahren drei vorzügliche Porträts. — Mr.]

In der Mitte der Schule steht die gewaltige Gestalt des *Tizian* (*Vecellio*, 1477—1575), der in seinem fast hundertjährigen Leben alles was Venedig in der Malerei vermochte in sich aufgenommen oder selbst hervorgebracht oder vorbildlich in der jüngern Generation geweckt hat. Es ist kein geistiges Element in der Schule, das Er nicht irgendwo vollendet darstellt; allerdings repräsentirt er auch ihre Beschränkung.

Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, dass er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein Keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchlos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilirte, um einen philosophischen Terminus in einem besondern Sinn zu brauchen. Alle äussern Kunstmittel der Schule besass er wohl in einem besonders hohen Grade, doch erreichen ihn Mehrere im einzelnen Fall. Wesentlicher ist immer seine grosse Auffassung, wie wir sie oben geschildert haben.

Sie ist am leichtesten zu beobachten in seinen Porträts (vgl. S. 513), in deren Gegenwart man allerdings die Frage zu vergessen pflegt: wie der Meister aus den zerstreuten und verborgenen Zügen diese grossartigen Existenzen möge ins Leben gerufen haben. Wer aber nach dieser Seite hin eindringen will, für den bedarf es keines

erläuternden Wortes mehr. — [Aus der übergrossen Zahl von Bildnissen, welche in den italienischen Galerien Tizians Namen tragen, seien nun die allervorzüglichsten und unzweifelhaft echten angeführt; das Urtheil über die andern bleibe hier dahingestellt.

Vom ersten Range und des Meisters durchaus würdig sind in Pal. Pitti das Kniestück des Ippolito Medici in ungarischer Tracht, Nr. 201 und Philipp II. in ganzer Figur, Nr. 200; in den Uffizien: der Erzbischof von Ragusa, von 1552 (Tribuna); der Herzog von Urbino im Harnisch, vor einer rothen Plüschdraperie stehend, und die ehemals schöne alternde Herzogin im Lehnstuhl, Nr. 605 und 597. — Im Museum von Neapel: die bekannte Halbfigur Paul's III. im Lehnstuhl sitzend; derselbe Papst mit einem Begleiter, ein grosses unfertiges Bild des Meisters, ausgezeichnet; ferner, das schönste von allen, die stehende ganze Figur Philipp's II. welche mit dem Meisterstück in Madrid wetteifern kann. — Mr. — An diesen Bildern möge man wieder und wieder den Blick schärfen und der unendlichen Meisterschaft Tizians inne zu werden suchen, deren Eigenthümlichkeit sich jeder Schilderung in Worten entzieht. Ueberdiess aber lasse man sich von der Kritik den Genuss an den minder vorzüglichen zweifelhaften, oder unächten Porträtbildern des Meisters nicht verderben; es bleibt, namentlich der modernen Malerei gegenüber, für die Auffassung der Charaktere, die schlichte Anordnung, die Grundstimmung der Farbe auch an solchen unendlich viel zu bewundern.]

a b c

Es folgen nun einige Bilder, bei welchen man stets im Zweifel sein wird, wie weit sie als Porträts, wie weit aus reinem künstlerischem Antriebe gemalt sind, und ob man mehr eine bestimmte Schönheit, oder ein zum Bilde gewordenes Problem der Schönheit vor sich hat. — Dem Porträt am nächsten: la Bella im Pal. Pitti: die Kleidung (blau, violett, gold, weiss) wahrscheinlich vom Maler gewählt, mit dem lieblich üppigen Charakter des Kopfes geheimnissvoll zusammenstimmend, es ist dieselbe Person wie die berühmte Venus der Uffizien und die Herzogin ebendaselbst (s. unten). — Dann der erhabenste weibliche Typus den Tizian hervorgebracht hat: la Bella im Pal. Sciarra zu Rom (die Kleidung weiss, blau und roth; trotz der mehr schwärzlichen Schatten in der Carnation unzweifelhaft von T.; unten links die Chiffre TAMBEND); [1] — und die Flora in den Uffizien,

d e f

[1] [Nach meiner Ueberzeugung von *Palma Vecchio*. Mr.]

mit der Linken das Damastgewand heraufziehend, mit der Rechten Röslein darbietend. Welches auch die Schönheit des Weibes gewesen sein möge, das die Anregung zu diesen beiden Bildern gab, jedenfalls hat erst Tizian sie auf diejenige Höhe gehoben, welche dieses Haupt gewissermassen als Gegenstück des venezianischen Christuskopfes
a erscheinen lässt. — (Die sog. Schiava im Pal. Barberini zu Rom ist wohl nur das Werk eines Nachstrebenden.) — Vielleicht ist auch das schöne Bild von drei Halbfiguren, welches ehemals im Pal. Manfrin
b Giorgione hiess, eher von Tizian: ein junger Nobile, der sich zu einer Dame umwendet, deren Züge an die Flora erinnern, auf der andern Seite ein Knabe mit Federbarett. Die Trachten sind wohl erst die-
c jenigen um 1520. — [Ich theile diese Ansicht. — Im Palazzo Strozzi zu Florenz befindet sich die Gestalt eines blondköpfigen Mädchens, noch in Kindesalter, Perlen um den Hals, eine schwere goldene Kette um den Leib, dabei ein Schoosshündchen, mit dem Namen des Meisters, aus seiner mittlere Zeit. — Mr.]

Sodann hat Tizian in einzelnen nackten Gestalten wiederum andere Probleme eines hohen Daseins gelöst, wobei zugleich die malerische Darstellung einen vielleicht nie mehr erreichbaren Triumph
d feiert. In der Tribuna der Uffizien die beiden berühmten Bilder, das eine als Venus bezeichnet durch Anwesenheit des Amor, das andere ohne irgend eine mytholog. Andeutung, doch ebenfalls Venus
e genannt. Dieses letztere ist wohl das frühere; der Kopf trägt die Züge der Bella im Pal. Pitti [1]). Gestalten dieser Art sind es, welche so oft unserer jetzigen (zumal französischen) Malerei das Concept verrücken. Warum sind dieses ewige Formen, während die Neuern es so selten über schöne Modellacte hinaus bringen? Weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung mit einander im Geiste Tizians entstanden und wuchsen. Was auf diese Weise geschaffen ist, das ist ewig. Die wonnig leichte Lage, die Stimmung der Carnation zu dem goldenen Haar und zu dem weissen Linnen und so viel andere Einzelschönheiten gehen hier durchaus in der Harmonie des Ganzen auf nichts präsentirt sich abgesondert. Das andere Bild, in den Linien der Hauptgestalt ähnlich, schildert doch einen andern Typus und erhält durch den rothen Sammtteppich statt des Linnen, sowie durch den landschaftlichen Hintergrund einen wesentlich neuen Sinn. — Eine dritte liegende Figur, auf einem Lager mit rothem Baldachin, in de

[1]) Auch jene Herzogin von Urbino (S. 983, b) trägt denselben Typus.

Academia di S. Luca zu Rom, ist durch eine Schrifttafel als Vanitas a bezeichnet; ein sehr schönes Werk, dessen nähere Untersuchung der Verf. jedoch versäumt hat. [Zu stumpf für Tizian. — Mr.] — [Im Museum zu Neapel eine schöne Danae.]

In den einzelnen Gestalten heiligen Inhaltes wird man bei Tizian fast niemals die möglichst würdige und angemessene Darstellung des Gegenstandes suchen dürfen, von welchem sie den Namen tragen. Ueberhaupt gehen tizianische Charaktere, so gross und in gewissem Sinn historisch sie an sich sind, doch nicht leicht in irgend eine geschichtliche Bedeutung auf; ihr besonderes Leben überwiegt.

In der bekannten Magdalena z. B. sollte wohl die bussfertige Sünderin dargestellt werden, allein in dem wundervollen Weib, deren Haare wie goldene Wellen den schönen Leib umströmen, ist diess offenbar nur Nebensache. (Hauptexemplar: Pal. Pitti; — mit ge- b streiftem Ueberwurf bekleidet, übrigens noch von T. selbst, im Museum c von Neapel, [welches ich dem des Pal. Pitti noch vorziehe. — Mr.] d — geringere Exemplare und Copien: Pal. Doria in Rom, Galerie zu Turin u. a. a. O.) — Schon eher ist in dem einsamen Bussprediger Johannes (Akad. v. Venedig) eine strenge Gegenstandswahrheit e beobachtet; ein edler Kopf, vielleicht etwas nervös leidend, mit dem Ausdruck des Kummers; er winkt mit der Rechten die Leute herbei. (Rafaels Johannes S. 915.) — Der S. Hieronymus, von welchem Italien wenigstens ein gutes Exemplar (Brera zu Mailand) besitzt, ist malerisch f genommen ein hochpoetisches Werk, energische Bildung, schöne Linien, ein prächtiges Ensemble des Nackten, des rothen Gewandes, des Löwen, mit jenem steilen waldigen Hohlweg als Hintergrund; allein der Ausdruck der begeisterten Ascese ist nicht innerlich genug. — In einzelnen Christusköpfen dagegen hat Tizian das Ideal Bellini's auf tiefsinnige, überaus geistreiche Weise neu gebildet. Der schönste findet sich in Dresden (Cristo della moneta); derjenige im Pal. Pitti, Nr. 228, ist ebenfalls noch ein edles Specimen. — Die g grosse Frescofigur des S. Christoph im Dogenpalast (unten an der h Treppe neben der Capella) ist wohl eines derjenigen Werke T.'s, aus welchen ein frischer, von Correggio empfangener Eindruck hervorzuleuchten scheint.

Nach dem Gesagten kann es nicht mehr zweifelhaft sein, welche unter den grössern Kirchenbildern den reinsten und vollkommensten Eindruck hervorbringen müssen; es sind die ruhigen Existenzbilder, meist Madonnen mit Heiligen und Donatoren. Hier wo Ein Klang, Eine Stimmung das Ganze erfüllen darf, wo die besondere historische Intention zurücktritt, ist Tizian ganz unvergleich-
a lich gross. Das früheste dieser Bilder, S. Marcus zwischen 4 Heiligen thronend, im Vorraum der Sacristei der Salute, ist ein Wunderwerk an Reife und Adel der Charaktere, in gewaltig leuchtendem Goldton.
b — Eine eigentliche Santa conversazione ist dann das grossartige späte Bild der vatican. Galerie: sechs Heilige, zum Theil von gemässigtem ekstatischem Ausdruck, bewegen sich frei vor einer Trümmernische, über welcher auf Wolken die Madonna erscheint; zwei Engel eilen dem Kinde Kränze zu bringen, welche es in seligem Muthwillen herunterwirft; weiter oben sieht man noch den Anfang einer Strahlenglorie (deren halbrunder Abschluss, mit der Taube des heil. Geistes, noch vorhanden, aber auf der Rückseite umgebogen sein soll). — Endlich das wichtigste und schönste aller Präsentationsbilder, durch welches T. die Auffassung solcher Gegenstände für die ganze Folgezeit neu feststellte, nach malerischen Gesetzen der Gruppen- und Farbenfolge, in freier, luftiger Räumlichkeit. Es ist
c das Gemälde in den Frari, auf einem der ersten Altäre links: mehrere Heilige empfehlen der auf einem Altar thronenden Madonna die unten knieenden Mitglieder der Familie Pesaro. Ein Werk von ganz unergründlicher Schönheit, das der Beschauer vielleicht mit mir unter allen Gemälden T.'s am meisten persönlich lieb gewinnen wird.

Einzelne Madonnen mit dem Kinde, im Freien oder vor einem grünen Vorhang u. dgl., kommen hin und wieder vor. Eine kleine,
d frühe und sehr schöne im Pal. Sciarra zu Rom. Ueber eine reife Mütterlichkeit, allerdings der liebenswürdigsten Art, geht ihr Ausdruck nicht hinaus. [Leider ist diese Perle sehr verdorben. — Mr.]

Biblische u. a. heilige Scenen sind um so viel harmonischer,
e je einfacher die dargestellten Beziehungen sind. In der Akademie: die Heimsuchung, das früheste bekannte Gemälde des Meisters. [Aus
f der mittleren Zeit: eine Verkündigung, im Dom (S. Pietro) zu Treviso; die Jungfrau knieend, der Engel kommt mit stürmischer Bewegung gleichsam herbeigeflogen; hinten kniet ganz klein der Stifter aus der

Familie Malchiostri. — Mr.] — In S. Marcilian zu Venedig, 1. Alt. l. a der junge Tobias mit dem Engel, ein ganz naives Bild kindlicher Beschränktheit unter himmlischem Schutze. (Von dem Emausbilde Tizians besitzt die Galerie zu Turin wenigstens eine Copie.) — In S. Salvatore, letzter Alt. d. r. Seitenschiffes, eine ganz späte Ver- b kündigung. — [Nicht zu übersehen ist das grosse und ausgezeichnete Altarbild „La Carità di S. Giovanni Elemosinario," in der Kirche c dieses Heiligen. — Auch die Kirche S. Lio erfreut sich eines vortrefflichen, leider nicht wohl erhaltenen Altarbildes, S. Jacobus als d Pilger. — Von den mancherlei sonstigen tizianischen Bildern in Venedig sei noch der kleine S. Hieronymus in der Bildersammlung e des Fürsten Giovanelli erwähnt, ein Jugendwerk mit zierlicher Landschaft, noch an Giov. Bellini erinnernd. — Ein bedeutendes Werk des Meisters besitzt auch Brescia in der Kirche S. Nazaro e Celso. f Es ist ein grosses Altarbild in fünf Abtheilungen: in der Mitte die Auferstehung des Heilands mit zwei erschreckt sich aufraffenden Wächtern. Die Seitenbilder enthalten einzelne Heilige; bez. mit Namen und 1522. — Ein grosses Altarbild des Meisters sieht man in der Hauptkirche zu Serravalle. Der Name TITIAN[9] steht darauf, g sonst könnten leise Zweifel über die Echtheit des Bildes sich regen, in welchem neben Tizianischem fast eben so viel an Lanfrano Erinnerndes ist. Etwas weniger stiefväterlich bedachte der Meister seine eigentliche Heimath Pieve di Cadore, wo in der Kirche S. Maria h ein Altarbild von seiner Hand sich befindet: die h. Jungfrau bietet dem Kinde die Brust, welches den h. Andreas bewundernd ansieht. Auf der andern Seite kniet der h. Tizian, welchem der Maler selbst, wenigstens achtzigjährig, ganz schwarz gekleidet, den Bischofstab hält. — In der Ambrosiana eine schöne Anbetung der Hirten und i eine Grablegung. — Mr.] — Von den reichern Compositionen nimmt die berühmte Grablegung (im Pal. Manfrin eine Copie des über- k aus herrlichen Originals im Louvre) wohl die erste Stelle ein. Man soll nicht mit dem Vergleichen anfangen; allein hier drängt sich die Parallele mit der borghesischen Grablegung Rafaels unabweislich auf. An dramatischem Reichthum, an Majestät der Linien kann sich das Werk Tizians mit jenem nicht messen; die Stellungen der wenigsten Figuren werden auch nur genügend erklärt. Aber die Gruppe ist nicht nur nach Farben unendlich schön gebaut, sondern auch in dem Ausdruck des geistigen Schmerzes allem Höchsten

gleichzustellen. Kein Zug des Pathos liegt ausserhalb des Ereignisses, keiner überschreitet auch die Grenzen des edlern Ausdruckes wie z. B. bei Correggio, dessen Grablegung (S. 968, a) nur in der Darstellung des Lichtes und der Räumlichkeit einen Vorzug hat, im Wesentlichen aber Tizian lange nicht erreicht. — Die grosse Kreuz-
a abnahme in der Akademie, das letzte Bild desselben, zeigt in zerfliessenden Formen und etwas gesetzlosen Linien noch einen wahren
b und grossen Affekt. — In der ebenfalls sehr späten Transfiguration (Hochaltar von S. Salvatore) reichten allerdings die Kräfte nicht mehr aus. — Aber in der Mitte seiner Laufbahn sammelte sich
c Tizian zu einem Altarbild sonder Gleichen: Mariä Himmelfahrt (Akademie, ehemals auf dem Hochaltar der Frari; wegen dieser beträchtlich hohen Aufstellung sind die Apostel schon etwas in der Untenansicht dargestellt).

Die untere Gruppe ist der wahrste Gluthausbruch der Begeisterung; wie mächtig zieht es die Apostel, der Jungfrau nachzuschweben! in einigen Köpfen verklärt sich der tizianische Charakter zu himmlischer Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, ist von den erwachsenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Gestalt gebildet; von den übrigen sieht man nur die überirdisch schönen Köpfe, während die Putten in ganzer Figur, ebenfalls in ihrer Art erhaben, dargestellt sind. Wenn Correggio eingewirkt haben sollte, so ist er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der Gestalten weit übertroffen. Der Gottvater ist von weniger idealem Typus als die Christusköpfe Tizians; vom Gürtel an verschwindet er in der Glorie, welche die Jungfrau umstrahlt. Sie steht leicht und sicher auf den noch ideal, nicht mathematisch wirklich gedachten Wolken; ihre Füsse sind ganz sichtbar. Ihr rothes Gewand hebt sich ab von dem gewaltig wehenden, vorn geschürzten dunkelblauen Mantel, ihr Haupt ist umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber ist eine der höchsten Divinationen, um welche sich die Kunst glücklich zu preisen hat: die letzten irdischen Bande springen; sie athmet Seligkeit.

d Eine andere Assunta, im Dom von Verona, 1. Alt. l., ist ruhiger gedacht; die Apostel an dem leeren Grabe schauen tief ergriffen, anbetend der hier einsam Emporschwebenden nach. Die Durchführung ebenfalls von hoher Vortrefflichkeit.

Für die eigentliche Historienmalerei giebt es Fresken Tizians aus seiner ganz frühen Zeit (1500—1520?) in zwei Scuole (Bruderschaftsgebäuden) zu Padua. In der Scuola del Santo ist von ihm das a I., XI. und XII. Bild: S. Antonius lässt ein kleines Kind reden zu Bezeugung der Unschuld seiner Mutter; ein eifersüchtiger Ehemann tödtet seine Frau; S. Antonius heilt das zerbrochene Bein eines Jünglings. (Die Mitarbeiter waren: für IV., VIII. und X. Paduaner der frühern Schule; für II., III., IX. und XVII. der Paduaner *Domenico Campagnola*, welcher hier ein ausgezeichnetes, mit diesen Werken Tizians rivalisirendes Talent zeigt; für V., VII., XIII., XIV. verschiedene Schüler Tizians; von *Giov. Contarini* VI.; von Spätern XV., XVI.) — In der Scuola del Carmine ist von Tizian nur das herrliche V. Bild: Joachim und Anna. (I., II., III., IV., [von *Girolamo da* b *Santa Croce?*] sind von geringern Altpaduanern; VII., Joachims Vertreibung aus dem Tempel, von einem viel bessern; XII., XIII., XIV. (auch VI.?) von *Campagnola;* IX. ist ganz unbedeutend, X. und XI. von Spätern.) — Als einzige namhafte Frescounternehmungen der Venezianer vom Anfang des XVI. Jahrh. sind diese Malereien zwar in allem, was zur Composition gehört, mit den grossen gleichzeitigen Florentinern nicht zu vergleichen; in der Scuola del Santo haben auch die Sujets einen schweren innern Mangel (vgl. S. 661, b). Aber als belebte Existenzbilder mit grossartig freien Charakteren, mit malerisch vollkommen schön behandelten Trachten, mit vorzüglichen landschaftlichen Hintergründen, mit einem Colorit das in Fresco nur hie und da bei Rafael und A. del Sarto seines Gleichen hat, sind besonders die Arbeiten Tizians von höchstem Werthe. Sein Helldunkel in der Carnation ist wahrhaft wonnevoll. Das Bild von Joachim und Anna, in der weiträumigen schönen Landschaft, gehört unbedingt zu seinen einfach-grössten Meisterwerken. — Man kann nicht sagen, dass er in Gegenständen dieser Art in der spätern Zeit gewonnen habe. In seiner grossen Darstellung der Maria im Tempel (Akad. von c Venedig), wird der eigentliche Gegenstand doch nahezu erdrückt durch die Fülle an Nebenmotiven, die denn freilich mit einer erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind.

Im strengen Sinne dramatisch sind zwei berühmte Altarbilder Tizians. Es war ein nothwendiger, wenn auch verhängnissvoller Uebergang in dieser Zeit einer Allem gewachsenen Kunst, dass man anfing, statt des Heiligen die Legende, statt des Märtyrers das Marterthum

a auf den Altar zu bringen. Der berühmte S. Pietro martire, in S. Giovanni e Paolo. [Durch den Brand vom Jahre 1867 vernichtet; — das Nachfolgende möge bei denen, welche das Bild noch gesehen die Erinnerung an den wundervollen Eindruck hervorrufen!] Das Momentane ist hier wahrhaft erschütternd und doch nicht grässlich; der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum in die hohen luftigen Baumstämme emporzudringen, welche man sich mit der Hand verdecken möge um zu sehen, wie hochwichtig ein solcher freier Raum für wirklichkeitsgemäss aufgefasste bewegte Scenen ist. Das Landschaftliche überhaupt ist hier zuerst mit vollendetem künstlerischem Bewusstsein behandelt, die Ferne in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisiren hilft. — Die Marter des heil. Laurentius, auf einem der b ersten Altäre links in der Jesuitenkirche, ein unleidlicher Gegenstand, aber durchaus grossartig behandelt; der Kopf des Dulders einer von T.'s bedeutendsten Charakteren; das Zusammenwirken der verschiedenen Lichter auf der in vollster Bewegung begriffenen Gruppe von zauberhafter Wirkung. (Stark restaurirt.)

Einmal scheint Tizian dem Correggio sehr unmittelbar nachgec gangen zu sein. In der Sacristei der Salute sind die 3 Deckenbilder, der Tod Abels, das Opfer Abrahams, und der todte Goliath, wie ich glaube, die frühsten venezian. Bilder in Untensicht. Eigentlich lag diese Darstellungsweise gar nicht in der venezianischen Malernatur, welche ja Existenzen entwickeln, nicht durch täuschende Raumwirklichkeit ergreifen will. Es sind noch dazu irdische, nicht himmlische Vorgänge, und daher die Untensicht nur jene halbe, welche von da an in hunderten von venez. Deckenbildern herrscht. Die Formen verschieben sich dabei schon ziemlich hässlich (der knieende Isaac!), doch ist die Malerei noch vorzüglich.

Von profaner Historienmalerei ist ausser einem grossen d Ceremonienbilde in der Pinacoteca zu Verona (Huldigung der Veroneser an Venedig, mit einer Anzahl herrlicher Köpfe; das Meiste wohl von *Bonifazio*) nichts Bedeutendes mehr vorhanden als das kleine, e vortreffliche Gemälde einer Schlacht (wahrscheinlich derjenigen von Ghiaradadda, im Krieg der Liga von Cambray) in den Uffizien; das Handgemenge ist auf und an einer hohen Brücke am heftigsten, von welcher sich die vordern Scenen glücklich abheben — ein Motiv, welches vielleicht Rubens die Anregung zu seiner Amazonenschlacht

eingab; einen dramatischen Hauptgedanken muss man hier nicht suchen, so wenig als völlige historische Treue in dem theils antiken, theils Lanzknechtscostum; allein das Ganze wie das Einzelne ist meisterlich belebt.

Die mythologischen Darstellungen müssen in jedem mehr realistischen als idealen Styl um so unharmonischer sein, je mehr ihr Inhalt heroisch ist, — und um so harmonischer, je mehr sie sich dem Idyllischen, dem Pastoralen nähern. Tizian scheint diess klarer als die meisten Zeitgenossen empfunden zu haben. Sein Hauptgegenstand sind Bacchanalien, in welchen das schöne und selbst üppige Dasein die höchsten Momente feiert. Die Originale sind in London und Madrid. Eine Episode aus „Bacchus und Ariadne" (angeblich von Tizian selbst, aber eher von einem Nichtvenezianer des XVII. Jahrh.) im Pal. Pitti. — Von einem berühmten Bilde im Geist von Correggio's Leda, nämlich der Darstellung von Calisto's Schuld, sind mehrere eigenhändige Exemplare in Europa zerstreut; auch dasjenige in der Accademia di S. Luca zu Rom, woran etwa ein Drittheil fehlt, schien mir (bei flüchtiger Betrachtung) ein schönes Originalwerk. [Es ist sehr verdorben und verschmiert, dennoch erkennt man noch deutlich die Hand des Meisters darin. — Mr.] — Eine andere vielverbreitete Composition ist seit dem Verkauf der Galerie Camuccini, die eine schöne Originalskizze besass, in Italien nur noch durch einige Copien vertreten: Venus sucht den zur Jagd eilenden Adonis zurückzuhalten; ein in Linien, Formen und Farben vorzüglicher Gedanke, zugleich eine rechte Episode idyllischen Waldlebens. — Sodann im Pal. Borghese: das späte Halbfigurenbild der Ausrüstung Amors; wunderbar naiv und farbenschön. Es ist nicht mythologisch, aber ganz poetisch, dass ein Amorin schon für die Erlaubniss zum nächsten Ausflug gute Worte giebt, während dem andern die Augen verbunden werden.

a b c d e

Endlich hat Tizian ein paar Bilder ohne alle mythologische Voraussetzung gemalt, blosse Allegorien, wenn man will, aber von derjenigen seltenen Art, in welcher der allegorische Sinn, den man aussprechen kann, sich ganz verliert neben einer unaussprechlichen Poesie. Von dem einen: die drei Menschenalter, [das Original in der Bridgewater Galerie in London] befindet sich *Sassoferrato's* schöne aber minder energische Copie im Pal. Borghese zu Rom. (Hirt und

f

Hirtin auf einer Waldwiese, seitwärts Kinder, in der Ferne ein Greis.)
a Das andere, im Pal. Borghese zu Rom: Amor sacro ed Amor profano, d. h. Liebe und Sprödigkeit, ein Thema, welches z. B. schon von Perugino behandelt worden war. Diese Bedeutung wird auf alle mögliche Weise klar gemacht: die vollkommene Bekleidung der einen Figur [1]), selbst mit Handschuhen; die zerpflückte Rose; am Brunnensarkophag das Relief eines von Genien mit Geisselhieben aus dem Schlaf geweckten Amors; die Kaninchen; das Liebespaar in der Ferne. — Beide Bilder, vorzüglich das letztere, üben jenen traumhaften Zauber aus, den man nur in Gleichnissen schildern und durch Worte vielleicht überhaupt nur entweihen könnte.

Unter den Schülern und Gehülfen Tiziaus begegnen wir zunächst einigen seiner Verwandten. Von seinem Bruder *Francesco Vecellio*
b sind z. B. die Orgelflügel in S. Salvatore gemalt; innen die Verklärung und Auferstehung; aussen S. Augustinus, der knieende Mönche ordinirt, und S. Theodorus in einer Landschaft, in jener grandiosen, freien Darstellungsweise, welche man in den Fresken zu Padua be-
c merkt. [In S. Vito (Friaul) ein grosses Altarbild von 1524, Madonna mit Heiligen, schön und würdig. — Mr.] — Von seinem Neffen *Marco*
d *Vecellio* (1545—1611) eine farbenglühende Madonna della misericordia im Pal. Pitti, Nr. 484, [kräftige, satte und durchsichtige Farbe bei flauer Ausführung; — Mr.] und in S. Giovanni Elemosinario zu
e Venedig (links) das Bild dieses Heiligen nebst S. Marcus und einem Stifter. — Von seinem Sohn *Orazio Vecellio* ist wenig Namhaftes vorhanden; [hauptsächlich Bildnisse.]

[Den Namen *Bonifazio* führten wenigstens drei Maler, sämmtlich aus Verona, deren ältester und bedeutendster, ein Zeitgenosse Tizian's und Palma's wahrscheinlich aus der Schule Domenico Morone's hervorgegangen ist. Dieser starb 1540. Ein zweiter starb urkundlich 1553, ein dritter malte noch 1579. Alle Werke dieser Maler sehen einander ähnlich, wie die der Bassani, und ihre Anzahl ist mit Hinzurechnung der vielen verkannten und wohlklingenderen Namen zugetheilten Bilder unendlich. — Mr.]

Wenn man ihre Bilder als Ganzes übersieht, so zeigt sich, welches in Venedig der Ersatz für die mangelnden Fresken war, nämlich

---

[1]) Sie erinnert an die Flora und an die Bella im Pal. Sciarra.

jene grossen, auf Tuch gemalten Geschichten, welche an heiliger und profaner Stätte in einiger Höhe, etwa oberhalb des Wandgetäfels aufgehängt wurden. Es ist für den ganzen Schulstyl von Bedeutung, dass das Breitbild hier (aus Gründen des Raumes) durchgehends den Vorzug erhielt vor dem Hochbild; die Erzählungsweise selbst eines Paolo Veronese, welchem man später alle wünschbare Raumfreiheit gewährte, ist doch ursprünglich unter jenen Prämissen entstanden. Erst Tintoretto sprengt diess Vorurtheil einigermaassen.

Sodann offenbaren diese Meister glänzend, wie und wesshalb die Venezianer zweiten und dritten Ranges den Florentinern und Römern der entsprechenden Stufe so weit überlegen sind. Die Auffassung des Momentes, so niedrig sie ihn fassen, bleibt wenigstens ganz naiv; der veredelte Naturalismus, welcher die Lebenskraft der Schule ist, treibt sie von selbst auch zu stets neuer Anschauung des Einzelnen; was sie aber von ihren Meistern entlehnen, jene Summe von Reizmitteln aus dem Gebiete der Farbe und des Lichtes, das nimmt die Nachwelt auch aus zweiter Hand auf das Dankbarste an. (Florentiner und Römer dagegen entlehnen von ihren Meistern Einzelelemente der Schönheit und der Energie zu conventioneller Verwerthung und legen sich auf das Ungeheure und Pathetische.) Einen höhern geistigen Gehalt darf man freilich bei wenigen Venezianern suchen, und so auch bei den Bonifazio nicht, die bisweilen absolut gedankenlos malen; indess stören sie doch nicht durch platte Rohheit der Auffassung.

In der Akademie: zwei prächtige Gluthbilder: eine Anbetung der Könige in schöner Landschaft, und eine Madonna mit beiden Kindern und vier Heiligen; sodann ein gedankenloses Bild der Ehebrecherin; mehrere Einzelfiguren von Heiligen, welche sich nach einer Nische oder sonstigen Einfassung zu sehnen scheinen; endlich die Geschichte vom reichen Mann, höchst anziehend als Novellenbild und im Ganzen wohl die bedeutendste Leistung. (Porträtähnlichkeit des reichen Mannes mit Heinrich VIII.) — [Ebenda das Urtheil Salomonis. — Diese Bilder, welchen die oben S. 975 erwähnte Findung Mosis in der Brera noch voransteht, sowie ebendaselbst Christus unter den Jüngern in Emaus, ein bei allen Schwächen im Einzelnen und Mangel an Durchbildung und an Ernst noch sehr hoch stehendes Bild, sind noch ganz der goldenen Zeit venezianischer Malerei würdig und gehören wahrscheinlich dem älteren Bonifazio an; die Nachstehenden

a

b

und mehrere andere in verschiedenen Galerien Italiens sind grösstentheils Werke der spätern Künstler dieses Namens. — Mr.]

Von den beiden grossen Abendmahlsbildern enthält dasa jenige in S. Angelo Raffaelle (Cap. rechts vom Chor) eine Anzahl schöner, selbst inniger Köpfe, der Moment des „Unus vestrum" (S. 875)
b spricht sich noch deutlich aus. In dem andern Abendmahl, in S. M. Mater Domini (linkes Querschiff), das noch schöner gemalt und vielleicht desshalb dem Palma vecchio zugeschrieben worden ist, kam es doch dem Maler schon nicht mehr auf den Moment an; die Apostel, in gleichgültigem Gespräch, achten gar nicht auf Christus. — Im Pal.
c Manfrin [ob noch vorhanden?]: Grosse Madonna mit Heiligen; zwei Bilder deren Inhalt die sog. Tafel des Cebes bildet, Allegorien, die eigentlich für diese Schule das Fremdartigste waren und hätten bleiben sollen, da sie ganz für die Verklärung des Besondern, nicht für die Verwirklichung des Allgemeinen geschaffen war. — In der Abbazia,
d Cap. hinter der Sacristei, zwei [sehr verdorbene] Apostelfiguren. —
e Ausserhalb Venedigs sind bemerkenswerth: im Pal. Pitti: ein Christus unter den Schriftgelehrten [Nr. 405; unter dem Namen „Bonifazio Bembo aus Cremona" (!) ein schwaches Bild von Einem dieser Malergruppe, wobei auf den geistigen Gehalt wenig Gewicht gelegt ist. — Dagegen verbergen sich in derselben Galerie unter dem Namen Paris Bordone, Nr. 89, ein ausgezeichneter Bonifazio: Ruhe auf der Flucht, und Nr. 257, die Sibylle mit Kaiser Augustus. Im Palast Borghese zu
f Rom wird ein geübtes Auge im Saal der Venezianer (XI) drei Bonifazio erkennen, Nr. 15, die Söhne Zebedäi mit ihrer vor Christus knieenden Mutter, Nr. 16, die Rückkehr des verlorenen Sohnes, beide vortrefflich; und eine unbedeutende Ehebrecherin. In der Galerie Co-
g lonna ist das schöne Halbfigurenbild einer Madonna mit Heiligen, kenntlich an der zwei Augen auf Nadeln haltenden S. Lucia, sicher
h von ihm; — Mr.] — im Pal. Brignole zu Genua: eine Anbetung der Könige [schwach, mit einzelnen Schönheiten; — in der Galerie zu
i Modena: drei unbedeutende Bilder mit sechs allegor. Figuren der Tugenden (ebenfalls Bonifazio Bembo genannt); viel besser, und einer der vollkommensten Bonifazio's, die daneben hängende Anbetung der Könige. — Mr.]

Unter den Schülern Tizians ist am ehesten mit den Bonifazio zu vergleichen: der schwächere *Polidoro Veneziano*. [Das beste Exemplar seiner immer wiederholten Maria in Anbetung vor dem Kinde als

Anonimo Fiammingo im Pal. Pitti, Nr. 483; ein bez. Abendmahl in der Akademie zu Venedig. — Mr.] — Von *Campagnola* ausser den genannten Fresken (S. 989) noch Einiges in Padua. — Von *Giovanni Cariani* Bilder in seiner Heimath Bergamo und in der Brera zu Mailand (Madonna mit S. Joseph, sechs andern Heiligen und vielen Engeln), welche in der nobeln, bedeutenden Charakteristik auch noch an seinen frühern Lehrer Giorgione erinnern. [In der Ambrosiana zu Mailand eine Kreuztragung als Luca d'Ollanda; im Pal. Borghese zu Rom die Madonna mit d. h. Petrus, I. Saal, Nr. 32. — Eine ihm eigenthümliche Art Halbfigurenbilder, mit männl. u. weibl. Figuren, u. A. im Hause des Grafen Roncali zu Bergamo, ist von grossem Reiz durch die liebenswürdige phantastische Tracht der vornehmen Leute und gewisse fein angedeutete novellenartige Bezüge. — Mr.] — Von *Calisto Piazza* aus Lodi, einem unselbständigen, namentlich von Romanino abhängigen und später sehr verflachten Künstler vier grosse Altarbilder in Lodi, Incoronata, 1. Altar r.: die Bekehrung Pauli; 2. Altar r.: die Enthauptung Johannis (1530); 2. Altar l.: die Kreuzabnahme mit Passionsbildern (1538); im Dom der Kindermord. — Anderes in S. Celso, Mailand; in Brescia, S. Maria di Calchera, eine Heimsuchung von 1525; ebendas. in der städt. Galerie eine bez. Anbetung von 1524; eine grosse Madonna mit Heiligen, Nr. 338, in der Brera zu Mailand. — Achtungswerth ist auch ein anderer Nachahmer Tizians *Natalino da Murano;* seine Lunette in S. Salvatore, nahe bei Bellini's Emmaus hängt im Dunkeln; ein wahrhaft bedeutendes Werk aber ist die Madonna della Neve, mit Heiligen und dem Stifter im Dom zu Ceneda, 3. Altar r. — Mr.] — Von *Girol. Savoldo* aus Brescia eine grosse Madonna auf Wolken mit vier Heiligen in der Brera zu Mailand; eine Transfiguration in den Uffizien, welche den Gedanken Giov. Bellini's (S. 835, b) in den Styl der neuen Zeit übersetzt zeigt. [In Brescia selbst nur die treffliche Anbetung der Hirten in S. Barnaba; ein ähnliches verdorbenes Bild im Vorraum der Sacristei von S. Giobbe in Venedig. — In der k. Sammlung zu Turin eine heil. Familie, fälschlich Pordenone und eine harte und grelle Anbetung der Hirten, fälschlich Tizian genannt. — Eine sehr anziehende Ruhe auf der Flucht mit einem Blick auf Venedig im Pal. Albani zu Urbino. — In der Ambrosiana zu Mailand eine Verklärung, Lomazzo (!) genannt. — Der Maler der zwei h. Einsiedler in der Akademie zu Venedig, Nr. 258, aus Pal. Manfrin, von 1510, *Jacobo Savoldo*, wahrscheinlich ein Bruder des Ge-

a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u

nannten. — Mr.] — Ungleich bedeutender ist ein anderer brescianischer Nachfolger Tizians:

Moretto (eigentlich *Alessandro Bonvicino*) dessen Blüthe das zweite und dritte Viertel des XVI. Jahrh. umfasst. Er scheint früher Schüler jenes Sacchi von Pavia (S. 826) gewesen zu sein, später dagegen auch Eindrücke der römischen Schule — glücklicher als irgend ein anderer Oberitaliener — in seine Darstellungsweise aufgenommen zu haben. — Zunächst ist es eine durchgehende und merkwürdige Wahrnehmung (zuerst von Waagen, dann von Schnaase ausgesprochen und motivirt), dass der venezianische Goldton bei den meisten Malern der Terraferma zum Silberton wird. — Was Moretto insbesondere betrifft, so ist wohl nicht zu läugnen, dass er an höherm Gedankeninhalt und Adel der Auffassung alle Venezianer, gewisse Haüptleistungen Tizians ausgenommen, aufwiegt. Seine Glorien sind würdiger und majestätischer, seine Madonnen grossartiger in Bildung und Haltung, auch seine Heiligen stellenweise von höchst grandiosem Charakter. — Etwas den wichtigsten Bildern in Berlin und Frankfurt [und der h. Justina in Wien!] gleich zu Schätzendes möchte Italien indess (Brescia ausgenommen) kaum mehr besitzen. — [Moretto's Bilder in Brescia wiegen allerdings eine ganze Galerie auf. Die Kirchen S. Clemente, SS. Nazaro e Celso, S. Eufemia, Duomo vecchio, S. Faustino in riposo, S. Francesco, S. Maria delle grazie, S. Giuseppe, S. Giovanni Evang., S. M. Calchera, S. M. de' miracoli, S. Pietro in oliveto bieten sämmtlich eines oder mehrere Bilder des unvergleichlichen Meisters. Unter den 5 Bildern in S. Clemente zeugt die kostbare h. Conversation von fünf heiligen Jungfrauen, dann die h. Ursula mit ihrem Gefolge Zeugniss von des Meisters zart empfänglicher Natur, welcher weibliche Charaktere vor allem gelangen. Auch in der blonden zarten Gestalt des h. Michael in SS. Nazaro e Celso erreicht er ein Wunder von Liebreiz. Ein liebenswürdiges Werk, S. Nicolaus Schulkinder vor den Thron der Madonna führend, in S. M. de' miracoli, 1. Cap. r. v. Eing. — Bei dem h. Hieronymus (von 1530) in S. Francesco stört die übelangebrachte Eleganz. — Mr.] Die grosse Madonna in den Wolken mit drei Heiligen in der Brera ist ein edles Bild, aber gerade die Hauptfigur hat hier etwas Trübes. (Ebenda mehrere Bilder mit einzelnen Heiligen). — Das wichtigste Bild in Venedig befindet sich in S. Maria della Pietà (an der Riva) in einer Nonnentribune über dem Portal; es ist Christus beim Pharisäer, die Scene streng symmetrisch angeordnet. In der

a b c d e f g

Akademie die Einzelfiguren des Petrus und Johannes, auf landschaft- a
lichem Grunde, frühe, fleissige Bilder von schönem Ausdruck (aus
Pal. Manfrin). [Die auf seinen Namen benannten Bilder der Uffizien
gehören ihm nicht an; dagegen besitzen S. Andrea zu Bergamo, S. b
Giorgio maggiore zu Verona und S. M. maggiore zu Trient Werke c
seiner Hand; ein ähnliches seit kurzem die Sammlung des Vaticans d
zu Rom. — Mr.] — Im Pal. Brignole zu Genua das Capitalporträt e
eines Botanikers, an einem Tisch mit einem Buch und Blumen, hinten
Gemäuer, datirt 1533 [und bezeichnet. — Moretto erscheint auch im
Porträt als überlegenes Vorbild seines Schülers Moroni; so in den
schönen Bildnissen im Hause Fenaroli und in der städt. Galerie zu f
Brescia. — Mr.]

Moretto's Schüler war der Bergamaske *Gio. Battista Moroni*, als
Porträtmaler eine höchst eigenthümliche Erscheinung. Weit entfernt,
den Menschen auf venezianische Art in festlich erhöhter Stimmung
darzustellen, fasst er ihn zwar im höchsten Grade geistreich und wahr
auf, erlässt ihm aber keine einzige von den Falten, welche das Schick-
sal in das Antlitz gegraben hat. [Ich möchte minder das Aengstliche g
und Kleine an Moroni's Naturauffassung als vielmehr die spätere Flau-
heit und den rothen Ton seiner Bildnisse rügen. — Mr.] In den Uffizien h
ein Schwarzgekleideter in ganzer Figur, mit einem flammenden Becken
(1563), und die unvergleichliche Halbfigur eines Gelehrten, des „Ge-
lehrten als solchen"; das vor ihm liegende Buch ist vielleicht Schuld
daran, dass der etwa 45jährige Mann schon wie ein Sechziger aussieht.
— Zwei andere, nicht ganz so treffliche Gelehrtenporträts im Pal. Man- i
frin. (?) — Anderes in der Akademie von Venedig u. a. a. O. [Ein vor- k
treffliches Männerbildniss von 1565 in der Brera, Nr. 137, noch schöner l
das des Canonicus Lud. di Terzi in der Sammlung Fenaroli zu Brescia. m
Mehreres in der öffentl. Sammlung (Gal. Tosi) daselbst. — Mr.] n

---

Girolamo Romanino's Thätigkeit gehört ebenfalls meist Brescia
an. [Er ist in dem Ort Romano in der Provinz Brescia geboren und in
Brescia gebildet — Fr.] Mit Ausnahme einer Grablegung vom Jahr
1510 im Pal. Manfrin, kenne ich nur ein Bild von ihm, welches das o
schönste Gemälde von ganz Padua ist. Madonna thronend zwischen p
zwei Engeln und vier Heiligen, vorn ein Engel mit Laute; in dieser
alterthümlichen Anordnung aber lebt die volle Schönheit des XVI.

Jahrh. Ehemals in der Capelle S. Prosdocimo oder dem Capitelsaal bei S. Giustina[1]), jetzt in der städt. Galerie daselbst. [Ebenda ein dem Moretto nächst verwandtes Altarbild von 1521. — Dem Bild aus S. a Giustina an Schönheit ebenbürtig ist das herrliche Werk auf dem Hauptaltar von S. Francesco zu Brescia, die Jahrzahl 1502 auf dem b prachtvollen Rahmen. (s. oben S. 270, b.) — Vor dem Bild in S. Giovanni Ev. daselbst, die Vermählung der Jungfrau, möge man beim Vergleich mit den nahe dabei aufgestellten Werken des Moretto die fast derbe Kraft und glühende Farbe Romanino's gegen die Zartheit und den Silberton jenes Zeitgenossen abwägen. — Wand- c gemälde des Meisters kommen in der Umgegend von Brescia vor; in Trient sind von ihm die Wandgemälde der ehem. fürstbischöflichen d Residenz. — Mehrfach tragen seine Bilder falsche Namen, so die Giorgione benannte h. Familie mit dem kl. Tobias in der Ambrosiana. — Mr.] — Von Romanino's brescianischen Schülern wurde *Lattanzio* e *Gambara* schon als Decorator genannt (S. 297, c); *Girolamo Muziano*, später in Rom Nachahmer Michelangelo's, behielt noch bis in seine f manierirten Sachen ein wenigstens halbvenezianisches Colorit; am kenntlichsten vielleicht in der „Verleihung des Amtes der Schlüssel", in S. M. degli Angeli zu Rom (beim Eingang ins Hauptschiff, links.)

[Von Romanino scheinen die Maler von Cremona die stärksten g Eindrücke empfangen zu haben. — Hier malten im Dom *Gian Francesco Bembo, Altobello Melone, Christoforo Moreto* 1515 bis 20 mit und neben Romanino ganz in seinem Geiste. Seinem Einfluss, untermischt mit dem des G. Romano, unterlagen auch die *Campi*, deren Haupt *Galeazzo* noch ganz in der Anschauungsweise des *Boccacino* (s. oben h S. 838) befangen war. Bilder in S. Agata, S. Agostino und S. Abondio. Von seinen Söhnen *Giulio* und *Antonio*, sowie von seinem Vetter *Bernardino* (dem Lehrer der *Sofonisbe Angussola*) zahlreiche meist wenig erfreuliche Werke in Cremona; ausnahmsweise gut Giulio's i Hochaltar in S. Abondio, 1527, Madonna mit den h. Rittern Nazaro und Celso, von voller venezianischen Farbenschönheit. Die Wand- k malereien desselben Künstlers in S. Margarita, von 1547 sind kalt und gespreizt. Geringere Meister *Thomas de Alenis, Bernardino Ricca* findet man in S. Pietro und im Dom. — Die Werke der sechs Schwestern

(1 Bei diesem Anlass: der Crucifixus in einem andern alten Capitelhaus des Klosters, und das Gethsemane, in einem hintern Gange desselben sind treffliche Fresken eines ungenannten venezian. Malers nach 1500.

Angussola meist im Ausland. Das Selbstporträt der *Sofonisbe* in den Uffizien, Nr. 400; von *Lucia* ein reizendes Bildniss ihre Schwester Europa in der Gallerie Tosi zu Brescia. — Mr.]

Nicht Schüler, sondern Nebenbuhler Tizians, übrigens in der Auffassung so ganz Venezianer wie alle Uebrigen war *Giovanni Antonio* (*Licinio Regillo da*) *Pordenone* (geb. um 1484, gest. 1539). Als Frescomaler, bei S. Stefano zu Venedig, wurde er schon (Seite 294, a) genannt; seine Gewölbefresken in der Madonna di Campagna zu Piacenza habe ich leider nur in tiefer Dämmerung gesehen. [Es sind die letzten Werke des Meisters; trotz vielfacher Uebertreibung und Zerfahrenheit der Form doch gross gedacht und in vieler Beziehung ansprechend. Ein stattliches Werk sind die Wandmalereien des Domes von Treviso, bez. (der Künstler nannte sich damals *Corticellus*) 1520. — Mr.]

Die höhere geistige Bedeutung an irgend einem Vorgange hervorzuheben, war wohl so wenig Pordenone's Sache als die der Schule überhaupt, allein er ist ganz besonders frisch und lebendig in der Auffassung des äussern Lebens und hat in der Carnation, zumal wo sie im Helldunkel erscheint, eine solche eigenthümliche warme Weichheit (morbidezza, Mürbheit) wie kein Anderer der Schule. — Sein Hauptwerk in Venedig (Akademie), S. Lorenzo Giustiniani von andern Heiligen und Ordensbrüdern umgeben, hat wohl eine etwas gesuchte Dramatik; die Santa conversazione sieht trotz aller Blicke und Gesten danach aus, als wüssten die Leute nicht recht, was sie einander zu sagen haben; — eine Madonna mit Heiligen, ebenda No. 486, befriedigt als reines und sehr schönes Existenzbild viel mehr; — ebenda fünf schwebende Putten auf Wolken. — [Ein schönes Jugendwerk scheint mir ebenda Nr. 110, Madonna mit Heiligen, dem Cordeliaghi zugeschrieben. — Mr.] Ein herrliches Altarbild, S. Catharina mit S. Sebastian und S. Rochus, in S. Giovanni Elemosinario (Cap. rechts vom Chor). [Leider sehr verdorben.] — Mehreres in S. Rocco. — In den Angeli zu Murano: das Hochaltarbild (?). — Im Pal. Doria zu Rom: die Tochter des Herodes mit ihrer Magd, ein herrliches, gut erhaltenes Halbfigurenbild; sie ist von der hohen venezianischen Schönheit, dabei klug und kalt, auch das Haupt des Täufers höchst edel venezianisch. [Ein Doppelgänger dieses Bildes, von der Hand des Seb. del Piombo oder gar Giorgione bei Mr. Th. Baring in London. Die Wiederholung in Pal. Doria möchte ich der malerischen Behandlung nach eher für ein Werk

des *Romanino* halten, welchem in guter Stunde so Ausgezeichnetes gelingen konnte. Ebendas. eine h. Familie mit Catharina, Prima maniera a di Tiziano genannt, halte ich für eine Jugendarbeit P.'s. — Mr.] — Im Pal. Pitti: eine Santa conversazione in Halbfiguren, von höchster b Pracht und Harmonie der Farbe. — [Die Bilder in den Uffizien: ein c vorzügliches männliches Porträt, und eine improvisirte, in den Formen ziemlich stumpfe, aber gluthfarbige Bekehrung des Paulus (Breitbild) d sind zweifelhaft.]

[Pordenone's schönste Jugendwerke lernt man auf dem lohnen- e den Ausflug nach Friaul kennen. In Conegliano an einer Mauer der (zerstörten) Kirche S. Antonio, eine Heilige von 1514; die Madonna f unter der Halle des Rathhauses zu Udine von 1516 noch von unvergleichlicher Schönheit, weltlich reizend, ohne gerade sinnlich zu sein; g ebendaselbst zwei Orgelflügel mit alleg. Figuren und Engeln. — In Casarsa Wandmalereien im Chor des Domes, mit dem P. eigenen Grundzug des Würdevollen, Ritterlichen und Vornehmen, und ein Altarbild auf die Wand gemalt. — In Spilimbergo 4 Orgelflügel in Leimfarbe mit h der Himmelfahrt der Jungfrau, die Apostel fast dem Rubens verwandt, i und der Bekehrung Pauli, von 1524. — In seinem Geburtsort Pordenone ein schönes und strenges Jugendwerk, Madonna mit S. Christoph: S. Joseph u. die Familie des Stifters unter ihrem Mantel; im Dom, erste Cap. und ebendaselbst hinter dem Hauptaltar ein ungeheures aber sehr verdorbenes Werk; das Grossartigste aber, was P. geschaffen, ein Altar- k bild aus S. Gottardo, jetzt im Stadthaus daselbst, drei Heilige mit zwei musicirenden Engeln; man sieht, wie der eine dem andern den Ton angiebt. Ebenda ein von der Wand abgenommenes Fries mit einem Bauerntanz. — In der Hauptkirche zu Torre, einer Art Vor- l stadt von Pordenone, eine schöne Madonna mit Heiligen.

m Auch Cremona besitzt im Dom, vorn am Eingang, eine reizend jugendliche Madonna mit dem schwarz gekleideten Stifter u. Heiligen. Leider ist auch eine rohe und hässliche Kreuzigung über dem Eingang des Domes sicher von P. — Schliesslich sei der schöne S. Georg zu n Pferde im Palast des Quirinals zu Rom erwähnt. — Mr.]

Giov. Antonio's Bruder oder Verwandter *Bernardino Licinio da Pordenone* scheint der Urheber mehrerer Familienbilder zu sein, welche einen Künstler (Bildhauer oder Maler? — vielleicht den Giov. Antonio?) umgeben von seinen Angehörigen und Schülern darstellen; o eines im Pal. Borghese zu Rom, (eines im Pal. Manfrin?) ein drittes in

England; das erstgenannte ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes Vorbild dieser Gattung. [Ebendaselbst, venez. Schule genannt, Saal XI. No. 42, h. Familie mit Heiligen Mr.] — Sein bestes Altarbild, eine thronende Madonna mit Heiligen, meist Mönchen, in den Frari, erste Cap. links vom Chor; ohne besondern Adel des Gedankens oder des Ausdruckes ein Kleinod durch Farbenpracht und Lebensfülle; — auch ein Halbfigurenbild der Madonna mit 3 Heiligen, dem Stifter und dessen Gattin im Pal. Manfrin, ist behandelt wie der schönste und freiste Palma Vecchio; ebenda eine heil. Familie im Freien mit einem betenden Mönch. [In Rom, Gal. Sciarra, No. 8, Salome mit ihrer Mutter und dem geharnischten Henker, der das Haupt des Täufers hält, Giorgione genannt. — Im Pal. Doria, S. V. Nr. 22, eine heilige Familie, mit Anklängen an Paris Bordone. — In Pal. Balbi-Piovera zu Genua trägt eine grosse h. Familie mit Stiftern den Namen Tizian; zwischen Bernardino und seinem Bruder schwankend, möchte ich es dem Erstern zuschreiben, dessen Meisterstück es neben dem Bild der Frari sein würde!

Von Giov. Ant. P. nicht zu trennen ist sein Schüler und Schwiegersohn *Pomponio Amalteo* (1505 bis nach 1583). Das Bedeutendste seiner zahllosen Werke die Ausmalung des Chors in S. Vito, von 1535, fast wie Pordenone's eigene Arbeit; genreartig aufgefasste Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi und der Jungfrau.

Bei diesem Anlass erwähne ich einige Malereien im F r i a u l, welche trotz der Abhängigkeit von Venedig dennoch im heimischen Boden wurzeln. Von den ältern: *Domenico di Tumetio (da Tolmezzo),* ein Bild von 1479, im Stil der Vivarini, in der Sacristei des Domes von Udine. Besser ist *Giov. di Martino da Udine,* verschieden von dem ber. Schüler Rafaels. (Altarbild im Dom zu Udine u. A.) — *Pellegrino da San Daniele* (eigentlich) *Martino da Udine*; die Cap. S. Antonio di Padua zu S. Daniele ganz von ihm mit Geschichten ausgemalt. In der Madonna di Strada bei S. Daniele eine schöne h. Jungfrau al fresco; ein Hauptwerk in S. M. de' Battuti zu Cividale, Madonna mit Heiligen von 1529. Ein Jugendbild im Dom zu Udine: S. Joseph mit dem Christkind und dem knabenhaften Johannes; Monastero maggiore zu Cividale ein Johannes d. T., diese beiden von 1500 u. 1501. — Pellegrini's Schüler war *Sebastiano Florigerio* (Ak. zu Venedig No. 389). — *Girolamo da Udine* erscheint als etwas geringerer Nachahmer Cima's; eine bez. Krönung

a b c d e f g h i k l m n o

a der Jungfrau, im Vorzimmer des Stadthauses zu Udine. — Noch verdient *Francesco Beccaruzzi* aus Conegliano Erwähnung, dessen b grosses Altarbild in der Akademie zu Venedig: S. Franciscus mit Heiligen, an Tizian und Giac. Bassano erinnert. — Mr.]

Paris Bordone (1500—1570), zuerst Nachahmer des Giorgione, dann rückhaltlos des Tizian, ist in den Bildnissen bisweilen den c Grössten gleichzustellen. [Seine schwer zu schildernde, entschiedene Eigenart unterscheidet ihn von allen Vorbildern; weich, anmuthig und vornehm, fast immer würdig, nie streng und feierlich, schafft er bezaubernde Göttinnen, selten Heilige von innerem Ernst Seine Stärke liegt nicht im Nackten; seine pfirsichblüthenfarbigen schillernden Gewänder aber verbinden sich mit dem rosigen Fleischton und der kraus behandelten Landschaft von gesättigtem Grün zu bestechendster Gesammtwirkung. Im Porträt ist er ausgezeichnet. d Sein schönstes Bildniss in den Uffizien ist das eines jungen Mannes, e Nr. 607. Vortrefflich im Pal. Pitti die dicke „Amme des Hauses Medici", Nr. 109. (Die ihm daselbst zugeschriebene Ruhe auf der Flucht, Nr. 89, übrigens ein reizendes Bild, eher von *Bonifazio.*) — Mr.] — f Im Pal. Brignole zu Genua das wunderbare Porträt eines bärtigen Mannes in schwarzem Kleid mit rothen Aermeln, an einem rothbezogenen Tisch, in der Hand einen Brief, hinten eine Balustrade; ebenda eine Frau in rosenfarbenem Unterkleid und goldstoffenem g Oberkleide [1]. — Grössere Darstellungen heil. Scenen sind nicht h seine Sache; in dem Abendmahl zu S. Giovanni in Bragora (nach der ersten Cap. rechts) sehen die Geberden aus wie ein Abhub von Reminiscenzen aus den Werken besserer Meister; — das Paradies (in i der Akademie) ist ein ganz schwaches Werk; — dagegen verdankt k man dem Bordone das am schönsten gemalte Ceremonienbild, welches überhaupt vorhanden sein mag (Akad. von Venedig): der Fischer, welcher dem Dogen in Gegenwart einer erlauchten Versammlung einen Ring überreicht, den ihm S. Marcus gegeben. Dieses Werk ist gleichsam die reifste, goldenste Frucht der mit Carpaccio's Historien

---

a [1]) Mehrere gute venezianische Porträts dieser goldenen mittlern Zeit der Schule, beiläufig gesagt, im Pal. Capponi zu Florenz.

(S. 830) beginnenden Darstellungsweise, auch in Beziehung auf die Prachtbauten, zwischen welchen die Thatsache vor sich geht.

[Die grosse h. Familie im Pal. Brignole zu Genua ist sehr bedeutend, doch arg misshandelt, wie leider auch in Turin Nr. 161 ein schönes Weib mit Kirschen im Schooss, ein Eichkätzchen an der Kette. — P. B.'s Vaterstadt Treviso besitzt ein Hauptwerk in der grossartigen Anbetung der Hirten im Dom, mit dem Zug der herannahenden drei Könige in der Ferne; in der Sammlung des Hospitals eine h. Familie, als Palma Vecchio aufgeführt. — In Venedig eine treffliche kleine Madonna mit Heiligen, in der Gal. Giovanelli. — Vier Bilder in der Brera zu Mailand; in S. Celso daselbst eine ausgezeichnete h. Familie. — In Rom, Pal. Colonna, eine h. Familie mit der prachtvollen Gestalt des h. Sebastian, eine, Bonifazio genannte, kleine h. Familienscene mit S. Anna und S. Hieronymus, von seiner schönsten Art. Endlich im Pal. Doria daselbst eins der charakteristischen Halbfigurenbilder, Mars mit Venus und Amor.

Von Paris B.'s einzigem Schüler, *Francesco de Dominicis*, eine durch die malerischen Trachten und die Ansicht des alten Doms interessante Prozession in der Sacristei des Domes zu Treviso. — Mr.]

Von *Battista Franco*, der auch in Rom nach Michelangelo studirt hatte, ist oben (S. 286, d) bei Anlass der decorativen Malerei, welcher er seinem Talente gemäss am ehesten angehört, die Rede gewesen.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, als alle andern Schulen in den tiefsten Verfall gerathen waren, hielt sich die venezianische noch in einer bedeutenden Höhe durch die grössere Vernunft der Besteller, durch die Unerschöpflichkeit des Naturalismus und durch die fortdauernde Praxis der Reizmittel des Colorites. Trotzdem macht sie jetzt einen wesentlich andern Eindruck. Wir versparen das Werk der ganzen Schule, die Ausmalung des Dogenpalastes, auf das Ende und nennen hier zuerst die übrigen Werke der betreffenden Künstler.

Der erste, welcher der Schule eine neue Richtung gab, war *Jacopo Tintoretto* (eigentlich *Robusti*, 1512—1594). Früher Schüler Tizians und von Hause aus sehr reich begabt, scheint er ganz richtig empfunden zu haben, woran es in Venedig fehlte, und drängte nun auf eine mächtig bewegte, dramatische Historienmalerei hin. Er stu-

dirte Michelangelo, copirte auch bei künstlichem Licht nach Gypsabgüssen und Modellen, nicht um seine venezianische Formenbildung zu idealisiren, sondern um sie ganz frei und gelenk zu machen für jede Aufgabe und um ihr durch die wirksamsten Lichteffecte eine neue Bedeutung zu geben. Glücklicherweise blieb er dabei in seinem tiefsten Wesen Naturalist. Jene Verschleppung der Manieren der römischen Schule blieb wenigstens der guten Stadt Venedig erspart. Unter diesen Umständen büsste er bloss das venezianische Colorit in vielen seiner Werke ein, als welches mit der starkschattigen Modellirung an sich unverträglich ist, auch vielleicht bei Tintoretto technischen Neuerungen unterliegen musste. Man darf sich wohl wundern, dass in so vielen Fällen seine Farbe überhaupt gerettet, ja dass ein Helldunkel vorhanden ist. Manches freilich erscheint ganz entfärbt, dumpf, bleiig. — War er nun aber der Poet, welcher das Recht gehabt hätte zu seinen grossen Neuerungen? Es steckte in ihm neben vielem Grossen doch auch eine gewisse Roheit und Barbarei der Empfindung; selbst seine künstlerische Moralität schwankte oft, sodass er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte. Es fehlt ihm die höhere Gesetzlichkeit, die der Künstler, besonders bei Wagnissen und Neuerungen, sich selber geben muss. Bei seinen ungeheuren Unternehmungen, die an bemaltem Quadratinhalt vielleicht das Zehnfache von dem ausmachen, was die Frucht von Tizians hundertjährigem Leben ist, kommt man auf die Vermuthung, dass er dergleichen als Mindestfordernder accaparirt und grossentheils als Improvisator durchgeführt habe.

Es giebt von ihm zunächst treffliche Bildnisse, welche in Venedig a noch nicht sorglos gemalt werden durften. — [Im Palazzo Pitti: die Halbfigur eines alten Mannes im Pelzrock Nr. 65, von strahlender Schönheit, — ebendaselbst eine ausgezeichnete Kreuzigung. — Mr.] — Das con Amore gemalte des Jac. Sansovino und das ebenfalls sehr ausgezeichnete eines bärtigen Mannes in rothem Staatskleid etc. in b den Uffizien; andere überall. [Prachtvoll das lebensgr. Bildniss eines c jungen Durazzo im gleichnamigen Palast zu Genua.] — Sodann sind überhaupt Werke seiner frühern Zeit durch den vollen tizianischen Goldton ebenso schätzenswerth als die irgend eines andern Nachfolgers d des grossen Meisters; so das naive Bild: Vulcan, Venus und Amor, im Pal Pitti, dessen Gleichen man in Venedig kaum finden wird. [Ebenso schön, mit Tizians goldenen Pinsel gemalt, eine Leinwand mit einem männlichen und drei weibl. Brustbildern, die sich von einer

Engelsglorie abheben, im Pal. Colonna zu Rom. Dort auch ein a
sitzender ältl. Mann mit Aussicht auf die Lagunen im Abendlicht, und
ein stark nachgedunkelter Narciss an der Quelle. — Mr.] Auch die
Deckenstücke aus ovidischen Metarmorphosen in der Galerie von b
Modena sind noch ziemlich farbenreich. In Venedig gehört am ehe-
sten hieher das Wunder des heil. Marcus, der einen gemarterten c
Sclaven aus den Händen der Heiden rettet (Akademie). Hier geht T.
vielleicht zum erstenmal über alle bisherigen venezianischen Ab-
sichten hinaus; die Scene ist ungleich bewegter und confuser; der
Künstler sucht Verkürzungen der schwierigsten Art auf und verräth
z. B. in dem hässlich kopfabwärts schwebenden Heiligen, dass alle
höhere Auffassung ihm nichts gilt, sobald er seine äusserliche Meister-
haftigkeit an den Tag zu legen Anlass hat. (Rubens hat viel nach
diesem Bilde studirt.) — Dann eine ebenfalls noch schön gemalte aber
frivole Darstellung der Ehebrecherin, welcher man es ansieht, dass sie
den gemeinen Christus nicht respectirt. (Ebenda.) — Ein anderes
Werk der noch guten Palette: die Geschichten des wahren Kreuzes, d
im rechten Querschiff von S. M. Mater Domini. — Auch die grosse
Hochzeit von Cana in der Sacristei der Salute (kleineres Exemplar in e
den Uffizien); ein stattliches Genrebild von häuslichem Charakter
(nicht von fürstlichem wie bei Paolo Veronese), wobei wenigstens das
Wunder und seine Wirkung löblicher Weise in den Vordergrund ver-
legt sind. — Von den 56 zum Theil colossalen Bildern, womit T. die f
ganze Scuola di S. Rocco angefüllt hat, ist hauptsächlich die grosse
Kreuzigung (in der sog. Sala dell' Albergo) noch schön gemalt und
theilweise auch im Gedanken bedeutend. Hier lernt man denn auch
die hochwichtige historische Stellung T.'s vollständig kennen; er zu-
erst gestaltet (besonders in der grossen obern Halle) die heilige Ge-
schichte von Anfang bis zu Ende im Sinne des absoluten Naturalis-
mus um, vielleicht mit dem Zwecke, unmittelbarer zu ergreifen und
zu rühren. Für diese Absicht sucht er das Auge durch schöne Köpfe
zu gewinnen; dagegen wird er nicht inne, wie der Missbrauch der
Füllfiguren den wahren und grossen Eindruck aufhebt; er fällt in
seinem Eifer der Verwirklichung auf die gemeinsten Züge, wie denn
z. B. das Abendmahl kaum je niedriger aufgefasst worden ist; bei
der Taufe im Jordan drückt Johannes dem Christus die Schulter her-
ab; bei der Auferweckung des Lazarus sitzt Christus ganz bequem
in der Ecke unten. Die meisten Bilder, mit Ausnahme der Sala dell'

Albergo, sind höchst nachlässig und schnell gemalt. In denjenigen der untern Halle ist das Landschaftliche zu beachten; scharfe phantastische Lichter an den Rändern der Bäume und Berge. Einen ungeschickten Wetteifer mit Michelangelo findet man am ehesten in dem grossen mittlern Deckenbild der obern Halle, welches die eherne Schlange darstellt. — Mit den Gemälden dieser Scuola gab T. den Ton an für die ganze monumentale Malerei Venedigs in den nächsten Jahrzehnten (von den 1560er Jahren an); er selber nahm noch Theil an der Ausschmückung der Capella del Rosario (links an S. Giov. e

a Paolo), welche als Denkmal des Sieges von Lepanto errichtet wurde, hauptsächlich aber an derjenigen des Dogenpalastes. Den decorativen Werth dieser Arbeiten haben wir oben (S. 290, g) festzustellen gesucht. Wo sich einmal der ganze Styl so sehr von der Auffassung, die beim Fresco die allein mögliche ist, abgewandt hat, da bleibt in der That kein anderer Ausweg offen, als dieser. — Im Chor von S.

b M. dell' Orto zwei Colossalbilder, die Anbetung des goldenen Kalbes und die letzten Dinge; roh und abgeschmackt. — Im linken Quer-

c schiff von S. Trovaso ein Abendmahl, zum gemeinsten Schmaus entwürdigt. — Auf allen Altären von S. Giorgio maggiore Sudeleien,

d welche dem T. zu ewiger Schmach gereichen.

Von seinen Schülern ist sein Sohn *Domenico* in seinem Naturalismus meist um einen Grad gewissenhafter. — Der Peruginer *Antonio Vassilacchi* genannt *l'Aliense*, brachte T.'s Styl in seine Heimath (10

e grosse Geschichten Christi an den Oberwänden des Hauptschiffes von S. Pietro de' Cassinensi in Perugia.) [Eher den Schülern des Paolo Veronese zuzuzählen.]

Neben Tintoretto repräsentirt der grosse *Paolo Veronese* (eigentlich Caliari, 1528—1588) die schönere Seite der venezianischen Malerei.

Er war hervorgegangen aus der bereits von Venedig her berührten Schule seiner Vaterstadt, wo sich immer einige Localmaler, früher mit sehr bedeutenden (S. 823 u. 962), später wenigstens mit nicht zu verachtenden Leistungen (S. 979, a) hervorthaten. Von seinen nächsten Vorgängern findet man in Verona eine Menge Werke. Von Tor-

f bido's Schüler *Giambattista del Moro* z. B.: in S. Nazaro e Celso die Lunetten über den meisten Altären; in beiden Seitenschiffen von

g S. Stefano einfarbige Fresken aus der Legende des Heiligen. — Von

Domenico Ricci, gen. *Brusasorci:* ebenfalls in S. Stefano die schwachen Kuppelmalereien und das Fresco über der rechten Seitenthür, der Heilige umgeben von den unschuldigen Kindlein, welche wie er als „Erstlinge des Marterthums" bezeichnet werden; zu S. M. in Organo die Fresken der Cap. l. vom Chor; in S. Fermo die Lunette des 1. Alt. r., mit der Enthauptung eines heil. Bischofs. [Wer mit dem Namen Domenico Br. einen Begriff verbinden und ihn achten lernen will, der versäume nicht, in Verona den Palast Ridolfo zu besuchen, wo Domenico an den Wänden des Hauptsaals den Aufzug „la Gran Cavalcata" Carls V. und Clemens VII. in Bologna, von 22. Febr. 1530, vorgestellt hat und zwar auf eine Weise die an geistreicher Lebendigkeit nichts zu wünschen übrig lässt, von durchaus heller Färbung. — Mr.] — Von *Paolo Farinato:* sämmtliche, zum Theil ganz bedeutende Fresken im Chor von S. Nazaro e Celso. — Von Paolo Caliari's nächstem Lehrer *Antonio Badile:* ein Bild in der Pinacoteca, zwei Engel, die den todten Christus ins Grab senken, bez. 1556.) [ein Jugendwerk in SS. Nazaro e Celso; in der Galerie zu Turin, Nr. 85, eine vortreffliche Darstellung im Tempel, ein sehr belehrendes Bild worin einerseits das Studium Caroto's, Gir. dai Libri's und Mocetto's zu Tage tritt, anderseits der Vorläufer P. Veronese's, namentlich in der Architektur, sich nicht verkennen lässt. — Mr.] Allein Paolo verdankt sein Bestes wesentlich dem Vorbilde Tizians und Venedigs überhaupt.

a b c d e f g h

Paolo's Grösse liegt darin, dass er, den wahren Genius der venezianischen Schule erkennend, nicht eine bewegte Historienmalerei auf den anders gearteten Stamm zu pfropfen suchte wie Tintoretto, sondern die Existenzmalerei auf eine letzte, unübersteigliche Stufe hob und auch das Colorit diesem gewaltigen Problem gemäss zu steigern vermochte.

Seine Charaktere sind nicht höher, erhabener als die der bessern Vorgänger, besitzen aber den Vorzug eines so freien, unbefangenen, absichtslosen, lebensfrohen Daseins wie wohl bei keinem andern Maler der Welt [1]). In den Sante Conversazioni befolgt er die Anordnung der spätern Werke Tizians; die Heiligen sind z. B. zwanglos

[1]) Wer brachte die Venezianer etwa seit den 1540er Jahren darauf, den Weibern jene oft fast unförmliche Ueppigkeit zu geben? Auch der spätere Tizian ist nicht frei davon, und bei Paolo giebt es sogar höchst auffallende Bildungen dieser Art. Lüsternheit zu erregen hat sich die Kunst oft hergegeben, allein dass man ge-

a um das Postament gruppirt, auf welchem die Madonna sitzt. Akad.
b von Venedig; S. Francesco della vigna, 5. Cap. l.) Das schönste dieser Bilder: S. Cornelius, S. Antonius Abbas und S. Cyprian nebst
c einem Geistlichen und einem Pagen, findet sich in der Brera zu Mailand. — In den erzählenden Bildern geht der allgemeine venezianische Mangel an genügender Entwicklung der Figuren bis zur Unverständlichkeit; Haltung und Schritt aber haben oft etwas sonderbar Schwankendes [und für gewisse schräge, durch den Rahmen oder die Architektur abgeschnittene Halbfiguren muss Paolo eine eigene Vorliebe besessen haben.] Allein Paolo hat, wo er sich anstrengt, edlere dramatische Gedanken als die übrigen Schulgenossen,
d wie man am besten in S. Sebastiano zu Venedig sieht, welche Kirche eine sehr grosse Anzahl Bilder von ihm, die trefflichsten und grössten
e im Chor, enthält. Vollends sind die Hochaltarbilder von S. Giustina
f zu Padua und von S. Giorgio in Braida zu Verona, mit den Martyrien der genannten Heiligen, Meisterwerke ersten Ranges; Paolo dämpft das Ereigniss so weit als möglich zum Existenzbild, mässigt sich im Pathos auf das Behutsamste, meidet die Excesse des Naturalismus, und behält auf diese Weise die nöthige Fassung um seine Farbe in siegreicher Prachtfülle vortragen zu können. Mit seinen weltlichen
g Bildern verhält es sich nicht anders; die berühmte „Familie des Darius“ [aus dem Pal. Pisani a. S. Polo an die National-Gallerie nach London verkauft] wirkt nur desshalb so ganz zwingend, weil das Pathos auf das Nothwendigste beschränkt, der Moment zu einer blossen demüthigen Präsentation gedämpft ist. — Er wählt vorzugsweise solche Ereignisse, die sich dem Ceremonienbilde nähern, wie die An-
h betung der Könige (Brera zu Mailand), die Königin von Saba (mit den
i Zügen der Elisabeth von England, Uffizien, eine andere Darstellung
k in der Galerie zu Turin); seine eigentlichen Cermonienbilder werden wir im Dogenpalast kennen lernen. — Die ganz schwachen erzählenden Bilder übergehen wir; es sind zumeist solche, in welchen auch die Farbe geringern Werth hat. (Ein unglückliches Roth hat z. B. oft alle Lasuren verzehrt.) Paolo wird zwar niemals roh wie Tintoretto, allein sehr nachlässig. — Die Geschichte der Judith (Pal Brignole in Genua) ist wenigstens noch ein prächtiges Farbenbild.

---

rade mit diesem Typns einem Durchschnittsgeschmack Genüge geleistet habe, bleibt räthselhaft. Rubens, der denselben auf seine Weise umdeutete, traf vielleicht schon eher den Sinn seiner Leute.

Am berühmtesten sind Paolo's Gastmähler, dergleichen er vom kleinsten bis zum ganz colossalen Maasstab gemalt hat. Sie erscheinen als nothwendige höchste Frucht der Existenzmalerei, welche hier die letzten historischen Fesseln abschüttelt und nur noch einen Rest von Vorwand braucht, um in ungehemmtem Jubel alle Pracht und Herrlichkeit der Erde, vor Allem ein schönes und freies Menschengeschlecht im Vollgenuss seines Daseins zu feiern. Für Speisesäle von Fürsten hätte Paolo vielleicht Bacchanalien zu malen gehabt und dabei seine Unzulänglichkeit in der idealen Zeichnung und Composition sowie im Affect geoffenbart: indem er aber für Klosterrefectorien malte, ergab sich als sichere Basis irgend ein biblisches Bankett, dessen ceremoniellen Inhalt er durch die schönste Einzelbelebung aufheben konnte. Die prachtvollsten architektonischen Oertlichkeiten und Perspectiven bilden den Schauplatz, auf welchem sich die sitzende Gesellschaft und die bewegten Episoden in vollem Reichthum und doch ohne Gedränge ausbreiten können. Die besten und grössten dieser Bilder (im Louvre) sind vielleicht die ersten Gemälde der Welt in Betreff der sog. malerischen Haltung, in dem vollkommenen Wohlklang einer sonst überhaupt unerhörten Farbenscala[1]; allein die Scala der zu Einem Ganzen vereinigten Existenzen ist im Grunde ein noch grösseres Wunderwerk. Die heiligen Personen und die an sie geknüpften Ereignisse bleiben freilich Nebensache[2].

Venedig besitzt noch Ein Hauptwerk dieser Art: das Gastmahl des Levi nach Ev. Marc. 2, 14 und Luc. 5, 27 (Akademie). — Eine Hochzeit von Kana in der Brera zu Mailand. — Ebenda: Christus beim Pharisäer; in letzterer Scene, nach Luc. 7, 36, tritt bisweilen das Gastmahl ganz zurück neben der Episode der Sünderin, welche Christi Füsse abtrocknet. So in dem prächtigen Bilde der Turiner Galerie. — Nach Paolo's Tode verwertheten seine Erben seine Motive zu ähnlichen Bildern; ein grosses, unangenehmes Gastmahl beim Pharisäer in der Akademie zu Venedig. — Paolo selbst, als er einst das Abend-

a b c

[1]) Die sehr verschiedenen, zum Theil orientalischen Trachten sind nicht aus Romantik angebracht, sondern um bei der Lösung des ungeheuern Farbenproblems freiere Hand zu haben.

[2]) [Wie der Meister sich über die unheilige Auffassung der biblischen Gegenstände vor dem Tribunal des Santo Uffizio, welches an „Narren, betrunkenen Deutschen, Zwergen und andern Albernheiten" Anstoss nahm, zu verantworten hatte und sich entschuldigte ist ergötzlich zu lesen; s. Jahrb. f. Kunstwissenschaft. 1868.]

a mahl schilderte (S. Giuliano, Cap. links vom Chor), fiel fast in dieselbe Trivialität wie Tintoretto.

[Paolo's unmittelbare Schüler und Nachfolger verdienen nicht ganz mit Stillschweigen übergangen zu werden. Ausser seinem Bruder *Benedetto*, seinen Söhnen *Carletto* und *Gabriele* traten in seine Fusstapfen *Benfatto* (gen. *dal Friso*) sein Neffe, sowie dessen Verwandter *Maffeo Verona*, besonders aber der viel bedeutendere *Giambattista Zelotti* und der treffliche *Francesco Montemezzano*, beide aus Verona; endlich *Antonio Vassilacchi* aus Perugia, s. oben S. 1006, e, und *Gianantonio Fasolo* aus Vicenza. — Mr.]

Während Paolo die Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Consequenzen emporführte, konnten auch die niedrigern nicht ausbleiben. Das Genrebild, schon seit Giorgione durch das Novellenbild angekündigt, in zahlreichen einzelnen Versuchen bereits vorhanden, wird zu einer besondern Gattung durch *Jacobo Bassano* (eigentlich *da Ponte*, 1510—1592) und seine Söhne. Im Colorit sichtlich nach den besten Meistern gebildet obwohl sehr ungleich (vom Glühenden bis ins ganz Dumpfe), ergötzt diese Familie immer durch ihre bäurischen Idyllen in heimlicher Landschaft, welchen eine Parabel Christi, oder eine der vier Jahreszeiten oder ein Mythus u. dgl. weniger zum Inhalt als zum Vorwand dient. Die Schafheerden und die Geräthschaften, in welchen die Füsse der handelnden Personen fast durchgängig verloren gehen, sind oft meisterhaft gemalt. Vieles aber ist reine
a Fabrikarbeit. In den Uffizien Einiges vom Bessern, auch das Familienconcert. — Zwei von den Söhnen, *Leandro* und *Francesco*, haben auch grosse Bilder heiligen Inhaltes gemalt, bisweilen naiv und rührend im Ausdruck, aber überhäuft, auf grelle Lichteffecte berechnet,
b roh gezeichnet. (Grablegung, in den Uffizien; — Auferweckung des
c Lazarus, in der Akad. von Venedig; — Abendmahl, in S. M. Formosa,
d rechtes Querschiff; — Predigt Johannes d. T. in S. Giacomo dall' Orio, rechtes Querschiff, — und Madonna mit Heiligen, ebenda beim 1. Alt l.;
e — Marter der heil. Catharina, im Pal. Pitti; — Assunta, auf dem
f Hochaltar von S. Luigi de' Francesi in Rom. — Endlich in der Pi-
g nacoteca von Vicenza; ein grosses halbrundes Präsentationsbild: S. Marcus und S. Laurentius empfehlen zwei knieende Beamte der Madonna; ein vorzügliches Werk, vielleicht von einem der Söhne.)

[Wer die Malerfamilie der *da Ponte* gründlich kennen lernen und ihre Entwicklung verfolgen wollte, müsste ihre am Fusse der cadorischen Alpen gelegene Vaterstadt Bassano aufsuchen. Hier besitzt die städt. Sammlung ein grosses Altarbild des alten *Francesco da Ponte* von 1509, mit schöner Landschaft; dem B. Montagna verwandt, dessen Schule er vermuthlich angehört. — Dann Jugendbilder seines Sohnes *Jacopo*, der den Namen Bassano zu Ehren brachte; ganz verschieden von den allgemein bekannten Arbeiten des Meisters, grosse bibl. Compositionen, ernst und würdig, am meisten den Bonifazio sich nähernd. — Ein Prachtbild aus J.'s reifster Zeit: die Ruhe auf der Flucht, mit anbetenden Hirten in der Ambrosiana zu Mailand. — Mr.] a b

---

Das Ausleben der venezian. Schule repräsentirt *Jacopo Palma Giovane* (1544 bis um 1628). Ein gewissenloser Maler von grossem Talent. Was er konnte, zeigt seine Auferweckung des Lazarus in der Abbazia (Cap. hinter der Sacristei). Seine übrigen Arbeiten, von welchen Venedig wimmelt, sind fast lauter Improvisationen. Wer sie durchgeht, wird neben den schnöden, von Tintoretto erborgten Manieren hie und da einen guten Gedanken und schöne Farbenpartien finden, aber als Ganzes lohnen sie diess Studium nicht. — Ungleich ehrlicher war *Alessandro Varotari*, gen. *Padovanino* (1590 bis 1650) auf das wahre Ziel der Kunst gerichtet, brachte es aber nicht über die Nachahmung Tizians und Paolo's hinaus und vermischte mit diesen Studien einen etwas leblosen Idealismus. Immerhin ist seine Hochzeit von Kana (Akademie) ein höchst achtungswerthes und schönes Werk. c d

Noch später stärkten sich einzelne Talente an dem Vorbild Paolo's und brachten zu guter Stunde sehr ansprechende Werke hervor. So *Lazzarini*, *Angeli*, *Fumiani*, auch *Tiepolo* (st. 1770), wenn er nicht schmiert. Von Fumiani (st. 1710) ist u. a. die ungeheure Deckenmalerei in S. Pantalcone merkwürdig, welche nicht mehr aus vielen einzeln eingerahmten Bildern, sondern aus Einer grossen Composition mit perspectivischer Anordnung in Pozzo's Art (S. 385) besteht, übrigens doch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten Tuchflächen gemalt ist; Thaten und Glorie S. Pantaleons enthaltend. — *Pietro Liberi* hängt in den Formen schon sehr von Pietro da Cortona ab. Sein Schüler war *Carlo Lotti* (st. 1698). — Von *Piazzetta's* Genrebildern wie von den Veduten der beiden *Canaletti* wird man das Beste e

ausserhalb Venedigs und Italiens suchen müssen. (Die grosse Ansicht a von Turin, von Canaletto's Neffen *Bern. Bellotti*, in der dortigen Galerie.) — Von dem brillanten *Orbetto* (eigentl. *Aless. Turchi* aus Verona) ist in öffentlichen Galerien und Kirchen nur Weniges vorhanden.

Wie die älteste venezianische Malerei in der Marcuskirche, so hat sich die späteste, die der Nachfolger Tizians im Dogenpalast (Räume des zweiten Stockwerkes) verewigt. Die decorative Anordnung und Einrahmung wurde oben (S. 290) geschildert; hier handelt es sich wesentlich um die Frage: wie die Künstler ihr Gesammtthema: die Verherrlichung Venedigs, auffassten.

b Schon im Atrio quadrato empfängt uns *Tintoretto* mit einem jener Votivbilder (an der Decke), welche den Dogen mit Heiligen und Allegorien umgeben darstellen, wovon unten. — Die perspectivische Untensicht, welche wir fortan in den Deckenbildern aller Säle durchgeführt finden werden, ist selbst bei schwebenden Figuren in der Regel keine absolute sondern eine halbe, eine Art von Schiefsicht. Es liess sich schon fragen, ob an Decken überhaupt, ob vollends an flache Decken figürliche Darstellungen gehörten; ferner wenn es durchaus grosse reiche Compositionen sein sollten, ob nicht die gewöhnliche einfache Vorderansicht und die ideale, strenge Composition den Vorzug verdienten vor diesen künstlich verschobenen und illusionsmässig angeordneten Gruppen; die irdischen Ereignisse bleiben in solchen Deckenbildern doch unglaublich, und die himmlischen wollen überhaupt anders angeschaut sein als nach dém Maassstab der räumlichen (und obendrein für das Einzelne ganz naturalistischen) Wirklichmachung. Genug — innerhalb des Irrthums, welchen alle Maler des Dogenpalastes theilen, giebt es doch grosse Unterschiede, und Paolo wird uns stellenweise sehr zu vergnügen, selbst zu überzeugen wissen.

c Sala delle quattro Porte. *Tizians* grosses, spätes, noch herrlich gemaltes Präsentationsbild, ein rechtes Denkmal der Gegenreformation; der Doge Ant. Grimani vor der in voller Glorie erscheinenden Fides knieend. — Die Schlachtenmaler dieses und anderer Säle durften durch freie Phantasietrachten und Episoden aller Art das Historische an ihrem Gegenstand völlig in den Schatten stellen. — Die Ceremonienbilder, so wichtige Facta sie darstellen mögen, wie

z. B. die Verbindung mit Persien (Empfang der pers. Gesandten, von *Carlo Caliari*), sind dramatisch ganz gehaltlos. So auch der Empfang Heinrichs III., von *Andrea Vicentino.* Zu dieser Art von Auffassung gehört der heitere Fleiss eines Carpaccio, dem man um der Detailschönheit willen die Abwesenheit aller höhern Dramatik gern zu Gute hält. — In *Tintoretto's* Deckenbild ergötzt die ceremoniöse Höflichkeit, mit welcher Jupiter die Venezia aus dem götterreichen Olymp zum adriatischen Meer herab führt.

Sala dell' Anticollegio. Die vier mythologischen Wandbilder *Tintoretto's* sind von seinen bestgemalten, aber freudlos gedacht, hässlich in den Bewegungen; man sehe, wie Venus zur Krönung der Ariadne herbeischwebt. — Jacobs Rückkehr nach Kanaan ist ein wichtiges Haupt- und Urbild derjenigen Palette, aus welcher Jacobo Bassano und die Bassaniden jene Hunderte von ländlichen Scenen gemalt haben. — *Paolo Veronese:* der Raub der Europa, schönster Beleg für die venezianische Umdichtung des Mythologischen in eine theils pomphaft theils anmuthig sinnliche Wirklichkeit; das Vorgefühl der seltsamen Abreise, die eilige Toilette, wozu die Putten Blumen und Kränze bringen, bilden einen köstlichen Moment. — An der Decke eine thronende Venezia Paolo's, al fresco, das einzige politische Bild dieses Saales, wo der venez. Staat sonst nur das Schönste verlangt, das im Bereich seiner damaligen Künstler liegt. a

Sala del Collegio. *Tintoretto's* vier grosse Votivbilder von Dogen, welche, meist steinalt, in ihrer halbbyzantinischen Amtstracht vor der Madonna oder Christus knieen und dabei von zahlreichen Heiligen empfohlen werden. Ihre streng ceremonielle Andacht würde besser in Mosaiken passen als in die oft sehr affectvolle und bewegte heilige Gesellschaft, unter welche sich hier und anderswo auch allegorische Personen handelnd mischen. Uebrigens ist schon das Breitformat dem überirdischen Inhalt nicht günstig; die Visionen müssen zur ebenen Erde herabrücken. — Viel mehr Wärme zeigt an einem dankbarern Gegenstand (hintere Wand) *Paolo Veronese;* sein Sieger von Lepanto, Seb. Veniero, kommt in hastiger Begeisterung heran, um von seinen Begleitern S. Marcus, Venezia, Fides, S. Justina dem niederschwebenden Christus empfohlen zu werden. — Die sämmtlichen 11 Gemälde und 6 Chiaroscuri der Decke gehören vollends zu P.'s schönsten und frischesten Malereien; hier u. a. wieder eine thronende Venezia mit zwei andern Göttinnen, welche zeigen wie sich P. bei der b

Untensicht zu helfen wusste; er gewann seinen allerliebsten Fettköpfchen gerade diejenigen Reize der Bildung und des Helldunkels, welche sich nur hier offenbaren, ganz meisterlich ab.

a Sala del Senato. Hier fahren *Tintoretto* und *Palma Giov.* mit ihren Votivbildern fort; u. a. eine auf Wolken niederschwebende Pietà von 2 Dogen angebetet. — Das Aeusserste von Lächerlichkeit leistet Palma's Allegorie der Liga von Cambray; die Stierreiterin stellt das „verbündete Europa" vor. — Noch ein Programm der Orthodoxie, von *Tommaso Dolabella* [Schüler des Aliense]: Doge und Procuratoren beten die Hostie an, die auf einem von Geistlichen und Armen umgebenen Altar steht. — Tintoretto's Deckenbild zeigt, wie ihn Michelangelo irre gemacht hatte; statt Paolo's Naivetät und Raumsinn ein wüstes Durcheinanderschweben. —

b (Vorzimmer der Capelle: gute Bilder von *Bonifazio* und *Tintoretto;* über *Tizians* S. Christoph s. S. 985, h.)

c Sala del Consiglio de' Dieci. Grosse, friesartige Ceremonienbilder von *Leandro Bassano, Marco Vecellio* und dem *Aliense,* in dessen „Anbetung der Könige" Zug, Gepäck und Episoden zwei Drittheile des Ranmes einnehmen. Viele sehr schöne Einzelheiten. — An der Decke fehlt das Mittelbild; ringsum die schön gemalten Allegorien, welche man durchweg dem *Paolo* zuschreiben möchte, von welchem doch nur der Alte mit dem reizenden jungen Weib herrührt; das Uebrige ist von dem wenig genannten *Ponchino,* gen. *Bazzacco* oder *Bozzato.* [Von diesem das Wenigste; Mehreres von *Paolo* selbst und im Uebrigen das Beste von dem häufig mit P. Veronese verwechselten *Giambattista Zelotti.* — Mr.]

d Sala della Bussola. Die Uebergaben von Brescia und Bergamo, mit guten Episoden, vom *Aliense.* — In der Sala de' Capi geringere allegorische Malereien.

Noch immer keine römische Geschichte, welche sonst in italienischen Rathspalästen so unvermeidlich ist? Es lag ein gerechter und grossartiger Stolz darin; dass man sie im Dogenpalast zu Venedig entbehren konnte.

e Sala del maggior Consiglio. In den historischen Wandbildern wird der Moment (fast lauter Ceremonien und Schlachten) in der Regel durch Accessorien erstickt. Volksgewühl nnd Handgemenge, ohne irgend ein Liniengefühl und ohne rechte Naivetät vorgetragen, ermüden den Blick sehr bald. Auch der Knnstverderber

Federigo Zuccaro hat sich hier eingedrängt. — *Tintoretto's* colossales Paradies galt damals gewiss für schöner als Michelangelo's Weltgericht und ist jedenfalls viel mehr werth als die Kuppelmalerei des Domes von Florenz. Allein der Realismus dieser Gestalten ist mit ihrer vorausgesetzten Coexistenz im Raume ganz unverträglich; Alles ist dermassen angefüllt, dass auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt. Um lauter Lebendiges zu geben, beschränkte T. die Wolken auf das Nothwendigste und liess seine Heiligen in einer Art schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen, dass dem Beschauer in ihrem Namen schwindlich wird; die fliegenden Engel wirken wahrhaft wohlthätig daneben. Die Composition zerstreut sich in lauter Farben- und Lichtflecke, und nimmt nur in der Mitte einen bessern Anlauf. Aber die grosse Menge vorzüglicher Köpfe, meist auf dem hellen Grunde ihres Nimbus, geben diesem Werke immer einen hohen Werth. — Von den drei grossen Deckenbildern werden die des *Tintoretto* und *Palma Giov.* weit übertroffen von demjenigen des *Paolo*: Venezia, vom Ruhme gekrönt. Schon die Untensicht und die bauliche Perspective sind weit sorgfältiger gehandhabt; dann hat P. das Allegorische und Historische auf die obere Gruppe beschränkt, wo seine Wolkenexistenz in Linien und Farben ganz harmonisch mit der Architektur in Verbindung gebracht ist; auf der untern Balustrade sieht man nur schöne Frauen, weiter unten zwei wachthabende Reiter und Volk, als Zuschauer der himmlischen Ceremonie; höchst weislich sind zwei grosse Stücke Himmel frei gelassen, ein Athemschöpfen, das Tintoretto dem Beschauer nirgends gönnt; endlich hat Paolo seinem heitern Schönheitssinn einen wahren Festtag bereiten wollen, dessen Stimmung unfehlbar auf den Beschauer übergeht.

Sala dello Scrutinio. Nichts von Bedeutung als das Weltgericht des jüngern *Palma*, und auch dieses nur der Farbe halber. a

Als Ganzes offenbar das Werk allmäliger, wechselnder Entschlüsse, bildet diese Decoration immerhin ein Unicum der Kunst. Ob der Geist, welcher uns daraus entgegenweht, ein vorherrschend wohlthuender ist, und ob die damalige Kunst im Namen der wunderbaren Inselstadt nicht eher eine andere Sprache hätte reden müssen, darüber mag die Empfindung eines Jeden entscheiden.

Im Grossen und Ganzen war die Malerei, mit Ausnahme der venezianischen Schule, schon in kenntlicher Ausartung begriffen etwa vom Jahr 1530 an; ja es liesse sich behaupten, dass nach Rafaels Tode kein Kunstwerk mehr zu Stande gekommen, in welchem Form und Gegenstand ganz rein in einander aufgegangen wären; selbst die spätern Werke der grössten Meister imponiren eher durch alle andern Vorzüge als gerade durch diesen, wie schon oben mehrfach angedeutet wurde.

Die Schüler der grossen Meister traten nun in das verhängnissvolle Erbe derselben ein. Sie bekamen die Kunst unter früher nie erhörten Bedingungen in die Hände; alle zünftige und locale Gebundenheit hatte aufgehört; jeder Grosse und jede Kirchenverwaltung verlangten für ihre Gebäude einen monumentalen Schmuck von oft ungeheurem Umfang und in grossem Styl. Aufgaben, zu welchen eben Rafael und Michelangelo mit Aufwand aller ihrer Kräfte hingereicht hatten, gelangten jetzt bisweilen an den Ersten Besten, wurden auch wohl das Ziel, nach welchem Ehrgeiz und Intrigue um die Wette rannten.

Den wahren Höhegrad des jetzt zur Mode gewordenen Kunstsinnes sahen die klügern Künstler ihren Gönnern sehr bald ab. Sie bemerkten, dass die Herren vor Allem rasch und billig bedient sein wollten und richteten sich auf Schnelligkeit und die derselben angemessenen Preise ein. Sie sahen auch recht wohl, dass man an Michelangelo weniger das Grosse, als die phantastische Willkür und ganz bestimmte Aeusserlichkeiten bewunderte und machten ihm nun dieselben nach wo es passte und wo nicht. Ihre Malerei wird eine Darstellung von Effekten ohne Ursachen, von Bewegungen und Muskelanstrengungen ohne Nothwendigkeit. Endlich richteten sie sich auf Das ein, was die meisten Leute von jeher in der Malerei vorzüglich geschätzt haben: auf Vieles, auf Glänzendes und auf Natürliches. Dem Vielen genügten sie durch Vollpfropfen der Gemälde mit Figuren, auch mit ganz müssigen und störenden; dem Glänzendeu durch ein Colorit, das man ja nicht nach dem jetzigen Zustande der meisten betreffenden Bilder beurtheilen darf, indem ehemals eine freundliche Farbe mit hell oder changeant aufgetragenen Lichtern neben der andern sass. Das Natürliche endlich wurde theils durch grundprosaische Auffassung und Wirklichmachung des Vorganges, theils durch ganz naturalistische Behandlung einzelner Theile erreicht, welche dann

neben dem übrigen Bombast beträchtlich absticht. — Der grösste Jammer aber ist, dass manche der betreffenden Künstler, sobald sie nur wollten oder durften, den echten Naturalismus und selbst ein harmonisches Colorit besassen, wie namentlich ihre Bildnisse beweisen.

Eine Zeitlang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum jüngsten Gericht, und es entstanden jene Gewimmel nackter (oder enggekleideter) Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen auf einem Raum, der sie nicht zum dritten Theil beherbergen könnte, durcheinander stürzen. Gemässigt, räumlich denkbar und zum Theil edel ist von diesen Bildern am ehesten *Daniel da Volterra's* Kindermord (Uffizien in Florenz) zu nennen, und bei *Bronzino's* „Christus in der Vorhölle“ [1]) wird man wenigstens den Müssiggang und die Ueberfülle so vieler gewissenhaft studirter nackter Form beklagen; anderes der Art ist aber vollkommen unleidlich, zumal durch Vermischung mit Reminiscenzen aus dem jüngsten Gerichte selbst. — So insgemein die Stürze der Verdammten, die Hinrichtungen der 40 Märtyrer [2]), die Marter des heil. Laurentius (grosses Fresco *Bronzino's* im linken Seitenschiff von S. Lorenzo in Florenz), die Darstellungen der ehernen Schlange, u. A. m. Auch der Bildhauer *Bandinelli* concurrirte und liess Paradiesbilder nach seinen Entwürfen malen (Pal. Pitti).

In der Folge bekam die grosse und freche Improvisation historischer, sowohl biblischer als profaner Gegenstände einen wahren Schwung. Man malte Alles was verlangt wurde und versetzte das Historische mit Allegorie und Mythologie ohne alles Maass. *Vasari* (1512—1574), bei grosser Begabung beständig bemüht, dem Geschmack seiner Leute zuvorzukommen, in der Ausführung so sauber und ordentlich als man bei gewissenloser Schnellproduction sein kann, tritt wenigstens die einfachsten Gesetze der Kunst noch nicht geflissentlich mit Füssen (Fresken in der Sala regia des Vaticans; Gastmahl des Ahasverus in der Akademie zu Arezzo; Abendmahl in S. Croce zu Florenz, Cap. del Sagramento; andere Bilder in ders. Kirche, die unter

[1]) An dem Bilde desselben Inhaltes im Pal. Colonna zu Rom, welches ebenfalls dem B zugeschrieben wird, müsste jedonfalls die Jahrzahl 1523 falsch sein, wenn sie sich darauf befindet. Es beruht erst auf dem Weltgericht. — Eher von *Marc. Venusti?*

[2]) Ein Sujet, für welches jener verlorene Carton des *Perin del Vaga* einen begeisterten Wetteifer geweckt haben muss — In der Sacramentscapelle zu S. Filippo Neri in Florenz ein Bild der Art von *Stradanus.*

seiner Aufsicht ihre meisten jetzigen Altargemälde erhielt; Mehreres
a in S. Maria Novella; sehr gedankenlos die zahllosen Malereien im
b grossen Saale des Pal. vecchio). — Auch sein Genosse *Francesco Salviati* (1510—1563) hat bei aller öden Manier (Fresken der Sala
c d'Udienza im Pal. vecchio) noch einen gewissen Schönheitssinn, der ihn vom Schlimmsten zurückhält. — Ganz im Argen liegen erst die Brüder *Zuccaro, Taddeo* (1529—1569) und *Federigo* (st. 1609), indem sie den grössten systematischen Hochmuth mit einer bei ihrer Bildung wahrhaft gewissenlosen Formliederlichkeit verbinden. Erträglich und bisweilen überraschend durch Züge grossen Talentes in ihren
d Darstellungen der Zeitgeschichte (vordere Säle im Pal. Farnese zu
e Rom; Sala regia des Vaticans; Schloss Caprarola mit der farnesischen Hausgeschichte) werden sie in ihren unergründlichen (weil literarisch
f erarbeiteten) Allegorien (Casa Bartholdy in Rom, und Domkuppel zu Florenz) komisch bedauernswerth. — Ein anderer grosser Entrepreneur, hauptsächlich für Rom und Neapel, war in der spätern Zeit des XVI. Jahrh. der *Cavaliere d'Arpino* (eigentl. *Giuseppe Cesari*, geb. um 1560, st. 1640); nicht barock, aber mit einer seelenlosen allge-
g meinen Schönheit oder Eleganz behaftet, die nur selten (Cap. Olgiati
h in S. Prassede zu Rom; Zwickelbilder der Cap. Pauls V. in S. Maria maggiore) einer edlern Wärme Platz macht. — Die Mitstrebenden dieser vielbewunderten Meister haben vorzüglich in Rom eine unglaubliche Menge von Fresken hinterlassen. — Von dem ältern *Tempesta* und *Roncalli dalle Pomarance* rühren z. B. die vielen grässlichen
i Marterbilder in S. Stefano rotondo her, merkwürdig als Beleg dessen, was die Kunst sich wieder von Tendenzgegenständen musste aufbürden lassen, seitdem sie sich selbst erniedrigt hatte. — Von *Circignani-Pomarancio, Paris Nogari, Baglioni, Baldassare Croce* (die
k 2 grossen Seitenbilder in S. Susanna) enthält fast jede Kirche die alt genug ist, irgend etwas, das man nur sieht um es baldigst wieder zu vergessen. Denn was nicht empfunden ist, kann auch nicht nachempfunden werden und prägt sich dem Gedächtniss nur äusserlich und mit Mühe ein. Bisweilen entschädigt der mehr decorative Theil, z. B. Füll- und Tragefiguren, den Sinn einigermaassen.

In Neapel ist einer der besten Manieristen dieser Zeit *Simone*
l *Papa* d. jüng. (Fresken im Chor von S. Maria la nuova). Auch der stets rüstige, oft wüste Improvisator *Belisario Corenzio* (überall);
m der ältere *Santafede* (Deckenbild in S. Maria la nuova, andere

Deckenbilder von ihm und der ganzen Schule besonders im Dom); a
der jüngere *Santafede* (Auferstehung in der Capelle des Monte di Pietà, gegenüber der Assunta des *Ippolito Borghese*, beides Hauptbilder); b
Imparato (Dom und S. M. la nuova) u. a. geben zusammen das Bild c
einer zwar entarteten, aber von der michelangelesken Nachahmung nur wenig angesteckten Schule; es fehlt zwar im Componiren an Mässigung und im Ganzen an höherm Geist, allein auch die falsche Bravour fehlt, und die Verwilderung ist keine so unwürdige wie in Rom und anderwärts. Arpino, der eigentlich mit in diese Reihe gehört, machte sich es nur zu leicht. — Der einzige Michelangelist, *Marco da Siena*, kam von aussen. Seine Bilder im Museum sind d
meist äusserst widrig; die angenehmern Seiten, namentlich ein brillantes Colorit, entwickelt er in dem „ungläubigen Thomas" (Dom, 2. Cap. e
links) und in der Taufe Christi (S. Domenico maggiore, 4. Cap. r.). f
[Der ungläubige Thomas ist bez. „*Marcus de Pino senensis* faciebat 1573. Der Meister scheint sich nach Polidoro gebildet zu haben und ist zugleich mit Sicciolante da Sermoneta verwandt, doch derber. Es ist ein tüchtiges Bild, in der Färbung aber herrscht braun zu sehr vor als dass sie glänzend heissen könnte. — Mr.]

Ehe wir den Apennin überschreiten, ist es auch in Betreff der bis jetzt Genannten und einiger ihrer Zeitgenossen eine Forderung der Billigkeit, der guten und selbst sehr vorzüglichen Leistungen zu gedenken. Dieselben beginnen da wo der falsche Pompstyl aufhört.

Von der florentinichen Schule, hauptsächlich von den grossen Porträtmalern[1]) *Bronzino* und *Pontormo* ging fortwährend ein belebender Strahl nach dieser Richtung aus. Bildnisse *Vasari's* (sein Haus[2]) in Arezzo; Uffizien und Akademie in Florenz) und der beiden g
Zuccaro (Pal. Pitti und ein Zimmer in Casa Bartholdy zu Rom, wo h

[1]) Bei diesem Anlass mag der bedentenden Sammlung von Miniaturporträts in Oel gedacht werden, welche zu Florenz theils in den Uffizien (Säle rechts von der Tribuna) theils im Pal. Pitti (Durchgang zu den hintern Zimmern der Galerie) immer mehrere zusammen eingerahmt sich vorfinden. Sie geben eine reiche Uebersicht dieser ganzen Kunstgattung für die Zeit von 1550 bis 1650. Es lassen sich Deutsche und Venezianer des XVI. Jahrh., Niederländer und Florentiner des XVII. Jahrh. wohl ausscheiden von der dabei am meisten vertretenen Richtung des *Bronzino* und *Scipione Gaëtano*. — Eine kleine Sammlung auch im Pal. Guadagni.

[2]) Jetzt Casa Montanti.

die sämmtlichen Mitglieder der Familie in Lunetten al fresco gemalt sind) sind in der Auffassung fast ganz naiv und in der Ausführung wahr. Dem Federigo gelingt auch auf dem idealen Gebiet etwa ein
a phantastisch schöner Wurf (der todte Christus, von fackelhaltenden Engeln beweint, im Pal. Borghese zu Rom), natürlich nur in sehr bedingter Weise. *Santi di Tito* ist sogar als Historienmaler in dieser Zeit fast ohne Affectation, ja ein einfacher Mensch geblieben. (Mehrere
b Altarblätter bes. in S. Croce zu Florenz; der Engelreigen über dem
c Hauptportal im Dom etc.; der 1. Altar in S. Marco rechts; Antheil an
d den Lunetten des grossen Klosterhofes bei S. Maria Novella etc.). Wir werden an diesen Namen wieder anknüpfen müssen bei der Herstellung der florentin. Malerschule, welche nach den bösen Jahrzehnten 1550—1580 beginnt. Unter den Römern ist *Pasquale Cati* von Jesi (grosses
e Fresco in S. Lorenzo in Panisperna zu Rom) gewissermaassen ein naiver Michelangelist, [diesem Künstler, dessen angeführtes Frescobild doch in der Zeichnung gequält und von harter Färbung ist, sind die beiden Folgenden an Verdienst und an Bedeutung weit überlegen. — Mr.]
f *Siciolante da Sermoneta* (Christi Geburt, in S. Maria della Pace zu
g Rom; Taufe Chlodwigs, in S. Luigi, 4. Cap. rechts) ebenfalls innerlich wahr und gemässigt. Dann arbeitete in Rom der aus obiger neapolitanischer Reihe stammende *Scipione Gaetano*, dem es in seiner Beschränktheit immer ein solcher Ernst ist, dass eine Anzahl ganz vortrefflich naiver, wenn auch etwas harter Porträts zu Stande kamen
h (vatican. Biblioth.; Pal. Colonna etc.). In idealen Gegenständen (heil.
i Familie, Pal. Borghese; Vermählung der heil. Catharina, Pal. Doria;
k Mariä Himmelfahrt, linkes Querschiff von S. Silvestro di Monte Cavallo) ist er nach Vorzügen und Mängeln seiner heimischen Schule verwandt und erfreut durch ein saftiges Colorit.

Sogar eine ganze Schule, diejenige von Siena, ist vorherrschend wahr und lebendig geblieben; ein nobler Naturalismus, der seinen Anhalt an Andrea del Sarto und Sodoma sucht, beseelt die bessern
l Werke eines *Francesco Vanni* (1565—1609; in S. Domenico zu Siena alles was in der Catharinencapelle nicht dem Sodoma angehört; in S.
m M. di Carignano zu Genua, Alt. r. neben d. Chor, die letzte Communion der heil. Magdalena, etc.), eines *Arcangelo* und *Ventura Salimbeni*
n (Fresken im Chor des Domes von Siena mit den Geschichten der heil. Catharina und eines heil. Bischofs; im Unterraum von S. Caterina
o das 2. Bild, r.), eines *Rutilio Manetti*, u. A. m.

Viele der genannten Maler verschiedener Schulen waren mehr oder weniger influenzirt von einem merkwürdigen, meist abseits in seiner Heimath Urbino lebenden Meister, *Federigo Baroccio* (1528—1612). Seine geschichtliche Bedeutung liegt darin, dass er die Auffassungsweise Correggio's, als dessen eigene parmesanische Schule sie aufgegeben hatte, bis zum Auftreten der Bologneser fast allein mit Eifer vertrat; freilich genügte seine Begabung dazu keineswegs ganz, und neben echtem Naturalismus und einer wahren Begeisterung für sinnliche Schönheit muss man sich mancherlei affectirte Mienen und Geberden, glasartige Farben, und ein hektisches Roth an den beleuchteten Stellen der Carnation gefallen lassen. Das schönste Bild, so ich von ihm kenne, ist der Crucifixus mit Engeln, S. Sebastian, Johannes und Maria, im Dom von Genua (Cap. rechts vom Chor); — das fleissigste und grösste die „Madonna als Fürsprecherin der Kinder und Armen", in den Uffizien Nr. 169, mit vortrefflichen genreartigen Partien; — das „Noli me tangere" in der Gal. Corsini zu Rom und (kleiner) in den Uffizien Nr. 212 hat ebenfalls noch eine wahre Naivität. — Wogegen die meisten Bilder in der vatican. Galerie und die übrigen in den Uffizien zu den affectirtern gehören; in dem Porträt des Herzogs Francesco Maria II. von Urbino konnte gerade B. die kleinliche Hübschheit und den kriegerischen Aufputz gut wiedergeben. (Uffizien Nr. 1119.) — Grosse bewegte Kreuzabnahme im Dom von Perugia (rechts). — Die neuflorentinische Schule, von welcher unten die Rede sein wird, schloss sich wesentlich an Baroccio an.

In Genua war der Manierismus schon bei den Schülern des Perin del Vaga in vollem Gange. *Giov. Batt. Castello*, *Calvi*, die jüngern *Semini*, auch der etwas bessere *Lazzaro Tavarone* geriethen ob dem beständigen Fassadenmalen (S. 292) in eine wahre Verstockung; sie bilden einen ganz besonders ungeniessbaren Ableger der römischen Schule. — Ihnen gegenüber stand der einsame *Luca Cambiaso* (1527—1580 oder 85) der aus eigenen Kräften, ohne Moretto und Paolo Veronese zu kennen, ein ähnliches Resultat erreichte: einen gemüthlich veredelten Naturalismus, der auch für den Ausdruck des höhern Seelenlebens ein würdiges Gefäss sein konnte. Sein Colorit ist meist harmonisch und klar, sein Helldunkel immer wirkungsreich, weil Licht und Schatten in breiten Massen vertheilt; erst in der spätern Zeit, da auch seine Naivität erlahmte, wird es dumpfer. Seine Madonna ist eine echte, liebenswürdige Genueserin ohne ideale Form, das Kind

immer naiv und schön bewegt, die Heiligen voll innigsten Ausdruckes; Altarbilder dieser Art sind in der Regel ein Stück Familienscene, heiter ohne Muthwillen. (Dom von Genua: Altar des rechten Querschiffes: Madonna mit Heiligen; Cap. links von Chor: sechs Bilder; 3. Alt. r.: S. Gothardus mit Aposteln und Donatoren. — Pal. Adorno: Madonna im Freien sitzend mit 2 Heiligen. — Uffizien: Madonna als junge Mutter sich auf das Kind niederneigend.) — Seine ganze Kraft aber hat C. zusammengenommen in der grossen Grablegung (S. M. di Carignano, Altar links unter der hintern linken Nebenkuppel). Ruhig, ohne alles wilde Pathos, ohne Ueberfüllung, entwickelt sich der Moment in edeln, energischen Gestalten von tiefinnerlichem Ausdruck; eine frische Oase in der Epoche der Bravour und der Süsslichkeit. — In bewegten Scenen kann der Meister schon wegen des mangelnden Raumgefühls nicht genügen; zudem sind dieselben meist aus seiner spätern Zeit. (Drei Bilder im Chor von S. Giorgio; — Transfiguration und Auferstehung in S. Bartolommeo degli Armeni.) — Seine mythologischen u. a. decorativen Malereien in den Hallen genuesischer Paläste und in S. Matteo (die Putten an den Gewölben) stehen wenigstens um ein Beträchtliches höher als die Arbeiten der Schulgenossen; zwei mytholog. Bilder im Pal. Borghese zu Rom. Von der schön gebauten Gruppe der Charitas (Berliner Museum) eine Copie von der Hand des *Capuccino* im Pal. Brignole zu Genua. — Wer die edle Persönlichkeit des Mannes will kennen lernen, suche im Pal. Spinola (Str. nuova) das Doppelporträt auf, in welchem er, das Bildniss seines Vaters malend, vor der Staffelei abgebildet ist.

Von den übrigen Oberitalienern sind die in diese Zeit fallenden Mitglieder der Malerfamilie *Campi* von Cremona S. 998, *Calisto Piazza* von Lodi S. 995 erwähnt worden. — Unter den Mailändern selbst ist der aus Bergamo gebürtige, in Rom durch liebevollstes Studium Rafaels gebildete *Enea Salmeggia,* genannt *Talpino,* immer sorgfältig, nie manierirt, bisweilen schön und zart, meist aber zaghaft und kraftlos (Bilder in der Brera); — die drei ältern *Procaccini* dagegen, *Ercole* geb. 1520, *Camillo* geb. 1546, *Giulio Cesare* geb. 1548, höchst resolut, im Einzelnen brillant, im Ganzen wild überladen; sie bilden den Uebergang zu der mailändischen Schule des XVII. Jahrh., welche mit Ercole Procaccini dem Jüngern, Nuvolone und den beiden Crespi eine eigenthümliche Vollendung erreicht.

In Ferrara geht die ältere Schule in den Manierismus über mit

Bastianino (1532—85) einem schwachen Nachahmer des Michelangelo; Certosa, Querschiff rechts: die Kreuzerhöhung; — Ateneo: Madonna a mit Heiligen, Verkündigung. — Von Dosso's Schülern gehört hierher: b *Bastarolo* (starb 1589); Bilder im Gesù, erster Altar rechts: Ver- c kündigung, erster Altar links: Crucifixus. — Ausserdem der platte *Nic. Roselli;* Altarbilder der Certosa. — Der begabteste, bisweilen d angenehm phantastische Manierist von Ferrara war aber *Scarsellino,* von welchem in S. Benedetto eine ganze Anzahl von Bildern und in e S. Paolo die Fresken fast sämmtlicher Gewölbe herrühren; in der f Halbkuppel des Chores eine grosse, interessante Himmelfahrt des Elias in einer Landschaft. In den Uffizien: ein vornehmes Kindbett, etwa g der Elisabeth, in der Art des Fr. Franck und M. de Vos. Manches in der Galerie von Modena. h

In Bologna ist zunächst die sehr bedeutende Kunstübung merkwürdig, welche von Bagnacavallo und Innocenzo da Imola an quantitativ beträchtlich zunimmt. Erquickliches wird man freilich aus dieser Zeit wenig finden; doch ist den meisten der betreffenden Maler eine saubere Genauigkeit eigen, welche für jede Schule ein werthvolles Erbe heissen darf, weil sie eine gewisse Achtung der Kunst vor sich selber beweist. Es mag genügen, einige der bessern Bilder zu nennen. Von *Lorenzo Sabbatini* (st. 1577): in der vierten Kirche bei i S. Stefano (S. Pietro e Paolo genannt), links neben dem Chor: Madonna mit Heiligen. — Von *Bart. Passerotti* (st. 1592): in S. Giacomo maggiore, fünfter Altar rechts: thronende Madonna mit fünf Heiligen k und Donator. — Von *Prospero Fontana* (1512—1597): in S. Salvatore das Bild der dritten Cap. rechts; in der Pinacoteca eine gute Grab- l legung; in S. Giac. magg., sechster Altar rechts, die Wohlthätigkeit m des heil. Alexius. — Von seiner Tochter *Lavinia* ein Bild in der Sacristei von S. Lucia. — Von *Dionigi Calvaert* aus Antwerpen (starb n 1619): ai Servi, vierter Altar rechts, grosses Paradies. — Von *Bart.* o *Cesi* (1556—1629): Bilder hinten im Chor von S. Domenico, und in S. p Giacomo magg., erster Altar links im Chorumgang. — Von den Ge- q nannten, sowie von *Sammachini*, *Naldini* u. A. Bilder in der Pinacoteca. (Ueber *Laureti* vgl. S. 978.) — Sie alle überragt der schon r als Baumeister (S. 346) genannte *Pellegrino Tibaldi* (1527—1591), welchen die Caracci als den wahren Repräsentanten des Ueberganges von den grossen Meistern auf ihre Epoche anerkannten. Er ist einer von den Wenigen, welche dem emsigen Naturstudium treu blieben

und die Formen nicht aus zweiter Hand produciren wollten; seine a Fresken im untern Saal der Universität enthalten u. a. jene vier nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, deren Trefflichkeit neben den mythologischen Hauptbildern wunderbar ab- b sticht; — das grosse Fresco in S. Giacomo maggiore aber (Cap. am rechten Querschiff) ist auch in der Verwirklichung eines bedeutenden symbolischen Gedankens („Viele sind berufen, Wenige auserwählet") beinahe grossartig zu nennen; von den Fresken in der Remigius- c capelle zu S. Luigi de' Francesi in Rom (vierte Capelle rechts) gehört ihm, ausser den drei kleineren schon manierirten Deckenbildern, das grosse Wandgemälde rechts mit Chlodwigs Taufe, welches durch d den guten Styl der Figuren, die schöne Architektur und den Goldton der Färbung sehr wohlthuend wirkt. Die Wandbilder mit Chlodwigs Heerzug und Eidschwur sind von *Sermoneta* und *Giac. del Conte.*

Für Ravenna ist *Luca Longhi* zu nennen, der bisweilen noch in der Art der bolognesischen Nachahmer Rafaels (S. 951) an die beste Zeit erinnert, öfter aber sich in's Süsse und Schwache neigt. (Refec- e torium der Camaldulenser in Ravenna: grosse Hochzeit von Cana.)

Seit den 1580er Jahren beginnt der Manierismus einem neuen, bestimmten Styl zu weichen, der schon als geschichtliche Erscheinung ein hohes Interesse hat. Der Geist der Gegenreformation, welcher damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstyles hervorbrachte, verlangt zugleich von der Malerei eine möglichst auf regende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände; einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehnens danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz. Bei Anlass der Sculptur, welche 50 Jahre später den Bahnen der Malerei folgte, wurden vorläufig (S. 691) die wesentlichen Mittel dieser modernen Kunst hervorgehoben: der Naturalismus in den Formen sowohl als in der ganzen Auffassung des Geschehenden (Wirklichkeit) und die Anwendung des Affectes um jeden Preis. Auf diesen ihren geistigen Inhalt hin werden wir im Folgenden die Malerei von den Caracci bis auf Mengs und Batoni zu prüfen haben und zwar als ein — wenn auch vielgestaltiges — Ganzes. Wo die Kunst

so in die Breite geht wie hier, wäre eine Einzelcharakteristik der Maler die Sache eines umfangreichen Buches; wir müssen uns damit begnügen, die wichtigern unter den Tausenden in einer vorläufigen Uebersicht zu nennen. Nicht eine Anleitung zur speciellen Kennerschaft sondern die Feststellung anregender Gesichtspunkte für diese Periode überhaupt muss unser Zweck sein. In den auf die Uebersicht folgenden fragmentarischen Bemerkungen wird wenigstens jedes Hauptwerk bei irgend einem Anlass vorkommen, allerdings oft in beschränkendem Sinn, in nachtheiliger Parallele mit den Werken der goldenen Zeit. Dass diess nicht geschieht um Missachtung zu erwecken, oder gar um von der Betrachtung der betreffenden Werke abzulenken, wird man beim Durchlesen des Ganzen inne werden. Irgend eine systematische oder gar eine sachliche Vollständigkeit ist hier nicht zu verlangen.

Die Anfänger der neuen Richtung sind theils Eklektiker, theils Naturalisten im besondern Sinne. — Die Beseitigung der unwahren Formen und der conventionellen Ausdrucksweisen schien dieser doppelten Anstrengung zu bedürfen; eines Zurückgehens auf die Principien der grossen Meister der goldenen Zeit und einer völligen Hingebung an die äussere Erscheinung. Der Eklekticismus enthält einen innern Widerspruch, wenn man ihn so auffasst, als sollten die besondern Eigenthümlichkeiten eines Michelangelo, Rafael, Tizian, Correggio in Einem Werke vereinigt werden; schon das Verfolgen und Nachahmen der Eigenthümlichkeiten einzelner grosser Meister hatte ja eben die Manieren hervorgerufen, denen man entfliehen wollte. Allein im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefasst war er höchst nothwendig.

In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Principien der grossen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es giebt Bilder derselben, welche in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mit sammt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig, allein dieses Verhältniss erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiscenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung.

Die Stifter waren *Lodovico Caracci* (1555—1619) und seine Neffen *Annibale* (1560—1609) und *Agostino* (1558—1601), der letztere mehr

durch seine Kupferstiche als durch Gemälde einflussreich. Annibale ist es vorzüglich, durch welchen der neue Styl seine Herrschaft über Italien gewann.

Unter ihren Schülern ist der gewissenhafteste *Domenichino* (eigentlich Domenico Zampieri, 1581—1641), der am Höchsten begabte *Guido Reni* (1574—1642); ausserdem *Francesco Albani* (1578 – 1680); der freche *Giov. Lanfranco* (1581—1675); *Giac. Cavedone* (1577—1660); *Alessandro Tiarini* (1577—1658); der Landschaftsmaler *Giov. Franc. Grimaldi* u. A.

Schüler des Albani: *Gio. Battista Mola; Pierfrancesco Mola; Carlo Cignani; Andrea Sacchi,* welcher nach der Mitte des XVII. Jahrh. die letzte römische Schule gründete und u. a. den *Carlo Maratta* (1625—1713) zum Schüler hatte.

Schüler des Guido Reni: *Simone Cantarini* gen. Simone da Pesaro; *Giov. Andrea Sirani* und dessen Tochter *Elisabetta Sirani; Gessi; Canuti; Cagnacci* u. A.

Nur kurze Zeit war *Guercino* (*Giov. Francesco Barbieri,* geb 1590 zu Cento, wo noch bedeutende Malereien von ihm sind, st. 1666) in der Schule der Caracci gewesen; er verschmolz später ihre Principien mit denjenigen der Naturalisten. — Unter seinen Schülern sind
a Mehrere des Namens *Gennari,* darunter *Benedetto* der bedeutendste. (Gal. von Modena.)

Bei einem andern Schüler der Caracci, *Lionello Spada* (1576 bis 1621), hat die naturalistische Art im engern Sinn die Oberhand (Gal.
b von Parma und Modena); — ähnlich bei *Bartol. Schedone* oder *Schidone* von Modena (st. jung 1615), der sich Anfangs besonders nach
c Correggio gebildet hatte. (Gal. von Parma.)

Ein mittelbarer Schüler der Caracci, vermuthlich durch Domenichino, ist *Sassoferrato* (eigentlich *Giov. Battista Salvi,* 1605—1685), ein Eklektiker in ganz anderm Sinne als alle Uebrigen.

Mit *Cignani* und *Pasinelli* geht die bolognesische Schule in das allgemeine Niveau hinüber, welches gegen 1700 die ganze Malerei umfasst.

Von den andern Schulen Italiens ist keine ganz unberührt geblieben von der bolognesischen Einwirkung, so sehr man sich z. B. in Florenz dagegen wehrte.

Zu den eklektischen Schulen wird zunächst gerechnet: die mailändische. Aus der Familie der *Procaccini* gehört hieher *Ercole* der Jüngere; aus ihrer Schule: *Giov. Batt. Crespi,* gen. *Cerano*; dessen Sohn *Daniele Crespi;* [wichtige Werke in der Certosa bei Pavia] *Pamfilo Nuvolone* aus Cremona u. A.

In Ferrara malte *Carlo Bonone* (1569—1632), ausschliesslich angeregt von den Caracci. Wir werden ihn kennen lernen als eine der schönstgestimmten Seelen jener Zeit.

Sodann die florentinische Schule, welche zum Theil von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte (*Santi di Tito*, S. 1020), auch mit Bewusstsein auf Vorgänger wie A. del Sarto zurückging und dann einen bedeutenden neuen Anstoss durch Baroccio erhielt. — Ihre Richtung ist eine wesentlich andere als die der übrigen gleichzeitigen Schulen; in der Composition ist sie principloser und oft überfüllt, in den Farben saftig glänzend und bunt, obwohl die Bessern bisweilen eine sehr bedeutende Harmonie erreichen; ihre Hauptabsicht geht auf sinnliche Schönheit; dagegen bleibt ihr der Affect fast völlig fremd. Da wir desshalb ihre Werke nur ausnahmsweise wieder werden zu nennen haben, so mögen hier bei jedem Maler die wichtigsten Kirchenbilder gleich mit angeführt werden; von den übrigen, in den florentinischen Galerien, wird man das Werthvollste leicht finden.

Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe Bronzino's, noch halb Manierist. (In S. Spirito, ganz hinten: die Ehebrecherin; in der a Sacristei: ein Heiliger Kranke heilend; — Chor der Annunziata, erste b Nische links: Mariä Geburt, 1602; — S. Niccolò, rechts vom Portal: c Opfer Abrahams). — Ebenso *Bernardino Poccetti* (1542—1612), welcher S. 288 als Decorator genannt worden ist. Er war nebst Santi di Tito ein Hauptunternehmer jener Lunettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, meist legendarischen Inhaltes. (Chiostro von d S. Marco; — erster Hof rechts bei den Camaldulensern agli Angeli; — e erster Hof links bei der Annunziata, theilweise von ihm; — Chiostro f grande, der hinterste links, bei S. Maria Novella, theilweise von ihm; g — grössere Wandfresken im Hof der Confraternità di S. Pietro Mar- h tire). Aufgaben, an welchen auch die unten zu nennenden oft Theil nahmen und sich bildeten. Verglichen mit den Malereien der bologn. Chiostri (z. B. S. Francesco oder ai Servi in Bol.), welche so ungleich i besser componirt, so viel unbefangener und meisterhafter gezeichnet

sind, behaupten sie doch einen gewissen Vorzug durch das Gemüthliche und Affectlose, sowie durch den grössern Reichthum der Individualisirung. — (Wobei immer die drei schönen Lunettenbilder Do-
a menichin's in der äussern Halle von S. Onofrio zu Rom als das Treff-
b lichste auszunehmen sein werden.) — Ausserdem von P. ausgemalt
c ein ganzer Saal im ehem. Palazzo Capponi. — In S. Felicità, erster
d Altar links, die Assunta. — *Jac. Ligozzi:* Hauptantheil an den Lu-
e netten im Chiostro von Ognissanti; —S. Croce, Cap. Salviati, links am
f linken Querschiff: Marter des heil. Laurentius; — S. M. Novella, sechster Altar rechts, Erweckung eines Kindes. — *Jac. (Chimenti) da Empoli* (1554—1640), in der Erzählung nirgends bedeutend, wie
g die Malereien im vordern Saal des Pal. Buonarroti beweisen, ist im Individualisiren der edelste und würdigste dieser Schule. Hauptbild
h im rechten Querschiff von S. Domenico zu Pistoja: S. Carlo Borromeo als Wunderthäter, umgeben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi;
i — Mehreres im Chor des Domes von Pisa; — S. Lucia de' magnoli in
k Florenz, zweiter Altar links: Mad. mit Heiligen; — Annunziata, Chor, dritte Nische rechts. U. s. w. — *Lodovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559 bis 1613), der beste Colorist und Zeichner der Schule, dessen Werke denn auch grösstentheils in die florentinischen Galerien übergegangen sind.
l —Von den Altären in S. Croce gehört ihm der sechste rechts, Christi Einzug in Jerusalem, und die Trinität am Eingang ins linke Querschiff. — Von seinem Schüler *Ant. Biliverti* u. a. die grosse Vermäh-
m lung der heil. Catharina sammt Seitenbildern, im Chor der Annunziata, 2. Nische r. — Andere Schüler wie *Domenico Cresti*, gen. *Passignano, Gregorio Pagani* etc. sind in den Galerien besser repräsentirt. — *Francesco Currado* (1570—1661); sein Hauptwerk hinten im Chor von
n S. Frediano, Madonna mit vielen Engeln und knieenden Heiligen;
o ausserdem in S. Giovannino: Franz Xavers Predigt in Indien. — Von *Cristofano Allori* (1577—1621) wird man in den Kirchen vergebens etwas suchen, das seiner berühmten Judith (Pal. Pitti) am Werthe gleichkäme. — *Matteo Rosselli* (1578—1650) hat in der Annunziata
p die Fresken der ersten Cap. rechts und einen Theil der Lunetten im
q Chiostro gemalt; — in SS. Michele e Gaetano: dritte Cap. rechts, und
r das linke Seitenbild in der zweiten Cap. links; seine gefälligsten Arbeiten im Pal. Pitti etc.—Von den Schülern Matteo's bringt *Francesco Furini* mit der raffinirt weichen Modellirung des Nackten ein neues Interesse in die Schule; — *Giovanni (Manozzi) da San Giovanni* (1590

bis 1636) aber wird, offenbar unter bolognesischer Einwirkung), zumal seines Altersgenossen Guercino, der entschlossenste, liebenswürdigste Improvisator der ganzen Schule, der im Besitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantasie den Mangel höherer Elemente vollständig vergessen machen kann. Von seinen in diesen Grenzen ganz bedeutenden Fresken wird noch mehrmals die Rede sein. (Allegorien im grossen untern Saal des Pal. Pitti; Versuchung Christi im Refectorium der Badia bei Fiesole; halbzerstörte Allegorie an der Fronte eines Hauses gegenüber von Porta Romana; Geschichte des heil. Andreas in S. Croce, 2. Cap. r. vom Chor; in Ognissanti die Malereien der Kuppel und Antheil an den Lunetten des Chiostro; im Gange des linken Hofes bei S. Maria Nuova die kleine Frescofigur einer Charitas; — in Rom die Halbkuppel von SS. Quattro.) — Endlich *Carlo Dolci* (1616—1686) ebenfalls aus dieser Schule, welcher den von den Uebrigen versäumten Affect in mehrern hundert Darstellungen voll Ekstase wieder einbringt, wovon unten. (Er und alle Vorhergehenden sind sehr stark vertreten in der Gal. Corsini zu Florenz.) a b c d e f g

Die Schule von Siena hat in dieser Zeit den *Rutilio Manetti* (1572—1639), dessen herrliche Ruhe auf der Flucht, über dem Hochaltar von S. Pietro in Castelvecchio zu Siena, alles Uebrige aufwiegen möchte. Am ehesten dem Guercino zu vergleichen. h

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war *Pietro (Berettini) da Cortona* (1596—1669), mit welchem die Verflachung des Eklekticismus, die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen Decoration eintritt.

Der moderne Naturalismus im engern Sinne beginnt auf die grellste Weise mit *Michelangelo Amerighi da Caravaggio* (1569—1609), der einen grossen Einfluss auf Rom und Neapel ausübte. Seine Freude besteht darin, dem Beschauer zu beweisen, dass es bei all den heiligen Ereignissen der Urzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des XVI. Jahrh.; er ehrt gar nichts als die Leidenschaft, für deren wahrhaft vulcanische Auffassung er ein grosses Talent besass. Und diese Leidenschaft, in lauter gemeinen energischen Charakteren ausgedrückt, bisweilen höchst ergreifend, bildet dann den Grundton seiner eigenen Schule sowohl (*Valentin*, *Simon Vouet*, wozu noch

als Nachfolger *Carlo Saraceni* von Venedig zu rechnen ist), als auch der

Schule von Neapel. Hier ist der Valencianer *Giuseppe Ribera* gen. *lo Spagnoletto* (geb. 1593, verschwunden 1656) der geistige Nachfolger Caravaggio's im vollsten Sinne des Wortes, wenn auch in seinem Colorit, wie bei seinem Meister in noch höherem Grad, noch frühere Studien nach Correggio und den Venezianern nachklingen. Neben ihm war ausser dem gen. *Corenzio* auch *Giov. Batt. Caracciolo* thätig, welcher sich mehr dem Styl der Caracci anschloss; der grosse Schüler des letztern, *Massimo Stanzioni* (1585—1656), nahm zugleich auch von *Ribera* so viel an als mit seiner eigenen Richtung verträglich war. (Sein bedeutendster Schüler: *Domen. Finoglia.*)

Mittelbare neap. Nachfolger Caravaggio's: *Mattia Preti*, gen. *il Cavalier Calabrese* (1613—1699), *Andrea Vaccaro* u. A. m.

Schüler Spagnoletto's: der Schlachtenmaler *Aniello Falcone* und der in allen Gattungen thätige *Salvatore Rosa* (1615—1673), dessen Schüler der Landschaftsmaler *Bartol. Torregiani*, der Historienmaler *Micco Spadaro*, u. A. — Ein Nachfolger Sp.'s ist auch der bedeutendste sicilian. Maler *Pietro Novelli*, gen. *Morrealese.* (Dame und Page, Pal. Colonna zu Rom.) — Schüler des Sp., mehr aber des Pietro da Cortona war der in seiner Art grosse Schnellmaler *Luca Giordano* (1632—1705). Von ihm an tritt die Verflachung der neap. Malerei ein, welche dann mit *Giac. del Po*, *Solimena* (st. 1747), *Conca* (st. 1764), *Franc. di Mura, Bonito* u. A. in blosse Decorationsmalerei ausmündet.

In Rom, wo sich alle Richtungen kreuzten, kamen 1600—1650 einige Nebengattungen besonders zu Kräften. Ausser der Landschaftmalerei (von welcher unten) ist besonders die Genre- und Schlachtenmalerei bedeutend repräsentirt durch einen Schüler des Arpino und später des in diesem Fach besonders zu Rom geschätzten Niederländers *Piter van Laar,* gen. *Bamboccio,* nämlich *Michelangelo Cerquozzi* (1602—1660), dessen beste Arbeiten sich im Auslande befinden. Sein Schüler war der Jesuit *Jacques Courtois*, genannt *Bourguignon* (1621—1671). — Als Blumenmaler trat *Mario de' Fiori* (st. 1673), als Architekturmaler *Gio. Paolo Panini* (st. 1764) auf.

Seit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ist Rom zugleich der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, bloss noch

decorirenden Schnellmalerei, gegen welche *Sacchi* und *Maratta* (Seite 1026) eine nur schwache Reaction bilden. Hier wirkten u. a. *Gianfranc. Romanelli* (st. 1662), *Ciro Ferri* (st. 1689), *Filippo Lauri* (st. 1694), auch der Florentiner *Bened. Luti* (st. 1724), der Pater *Pozzo* (S. 385) u. a. m.

In Genua schwankt der Styl je nach den Einwirkungen. *Gio. Batt. Paggi* (1554—1627) erinnert an die damaligen Florentiner (S. Pietro in Banchi, 1. Alt. l. Anbetung der Hirten; Dom, 2. Cap. l. Verkündigung); — *Domenico Fiasella*, gen. Sarzana (st. 1669) gleicht mehr dem Guercino; — *Bernardo Strozzi*, gen. *il Capuccino Genovese* (1581—1644), [ist unter den Nachfolgern des Caravaggio einer der Bedeutendsten, namentlich trefflich im Porträt, — Mr.]; — *Benedetto Castiglione* (1616—1670) ein frecher Cortonist, [der zuweilen van Dyck nachzuahmen suchte, besonders aber als Thiermaler Erfolge erzielte. Man sieht von ihm in Genua Ausgezeichnetes, z. B. beim Marchese Giorgio Doria die lebensgrosse Figur eines Schäfers und einer Schäferin, wo die letztere mit schelmischem Ausdruck fragt, ob die Liebeserklärung ihr gelte, — Mr.]; — *Valerio Castello* ebenfalls, doch in der Farbe wärmer; — *Deferrari* scheint nach Van Dyck studirt zu haben. — Nur der jung verstorbene *Pellegro Piola* (1607—1630) hat einen eigenthümlichen schönen Naturalismus entwickelt. (Bilder im Pal. Brignole; Puttenfries im Pal. Adorno.)

a b c

Die Niederländer, Deutschen, Spanier und Franzosen[1]), von welchen Italien viele und zum Theil bedeutende Werke besitzt, werden im Folgenden wonöthig an der betreffenden Stelle mit genannt werden.

---

[1]) *Rubens* (1577—1640); *Van Dyck* (1599—1641); *Rembrandt* (1608—1669); *Honthorst* (1592—1662); *Elzheimer* (1574 –1620); von der Fam. *Brueghel* bes. *Jan*, der sog. *Sammetbrueghel* (1568—1625); *Paul Bril* (1554—1626); eine grosse Anzahl niederländischer Genremaler fast nur in den Uffizien repräsentirt. — *Velazquez* (1599—1660); *Murillo* (1618—1682). — *Nic. Poussin* (1594—1665); *Valentin* (1600—1632). Andere bei Gelegenheit zu nennen.

Innerhalb der Malerei zweier Jahrhunderte (1580 bis um 1780) giebt es natürlich sehr grosse Unterschiede der Richtung, um der so unendlich verschiedenen Begabung der Einzelnen nicht zu gedenken. Ehe von dem Gemeinsamen die Rede sein darf, welches die ganze grosse Periode charakterisirt, muss zunächst auf die Unterschiede in Zeichnung, Formenauffassung und Colorit hingedeutet werden.

Die bolognesische Schule begann als Reaction der Gründlichkeit gegenüber vom Manierismus, als Selbsterwerb gegenüber vom einseitigen Entlehnen. Ihre Zeichnungsstudien waren sehr bedeutend; bei *Annibale Caracci* findet man ausserdem ein vielseitiges Interesse für alles Charakteristische, wie er denn eine Anzahl von Genrefiguren a in Lebensgrösse gemalt hat. (Pal. Colonna in Rom: der Linsenesser; b Uffizien: der Mann mit dem Affen; eine grosse Reihe von Genrefiguren in Kupferstichen etc.) Gleichwohl begnügt sich die Schule bald mit einer gewissen Allgemeinheit der Körperbildung und der Gewandungen, und zwar ist der Durchschnitt, der sich dabei ergiebt, weder ein ganz schöner noch ein hoher; er ist abstrahirt von Correggio, nur ohne das unerreichbare Lebensgefühl, auch von dem üppig schweren Paolo Veronese, nur ohne dessen Alles versöhnende Farbe. Den c umständlichsten Beleg gewähren die Fresken der Galerie im Pal. Farnese zu Rom, von *Annibale* und seinen Schülern. Bei wie vielen dieser Junonen, Aphroditen, Dianen u. s. w. würde man wünschen, dass sie lebendig würden? Selbst die höchst vortrefflichen sitzenden Actfiguren sind doch von keiner hohen Bildung. So fruchtbar die Schule an frischen Bewegungsmotiven ist, so fehlt ihr doch im Eind zelnen das Schönlebendige — *Albani's* mythologische Fresken in einem Saal des Pal. Verospi (jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi) in Rom, der bedeutendste Nachklang der farnesischen Galerie, haben im Detail viel Anmuthiges, aber dasselbe Allgemeine.

Wie verschieden ist *Guido Reni* nicht nur je nach der Lebenszeit, sondern bisweilen in einem und demselben Werke. Von allen modernen Malern nähert er sich bisweilen am Meisten der hohen und e freien Schönheit und seine Aurora (Casino des Pal. Rospigliosi) ist wohl Alles in Allem gerechnet das vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte; allein die Horen sind in der Bildung von höchst ungleichem Werthe und mit sammt dem Apoll jener einzigen wunderbaren Gestalt der Morgengöttin nicht zu vergleichen. Der be-

rühmte S. Michael in der Concezione zu Rom (1. Cap. r.) bleibt in a Charakter und Stellung unendlich tief unter Rafaels Bild (Louvre). In den weiblichen Köpfen hat sich Guido sehr oft nach Antiken, namentlich nach den Niobiden gerichtet, in den weiblichen Körpern aber nicht selten einer buhlerischen Ueppigkeit gehuldigt. (Man sehe die Hände seiner Cleopatra im Pal. Pitti, oder die weiblichen Charaktere b in dem Bilde des Elieser, ebenda.) — Auch *Domenichino*, mit seinem grossen Schönheitssinn, hat sich jener bolognesischen Formenallgemeinheit nicht entziehen können. Er ist am ehesten frei davon in den beiden herrlichen Wandfresken der Cäciliencapelle (die 2. r.) in c S. Luigi de' Francesi zu Rom, auch in mehrern der Frescohistorien zu Grottaferrata (Cap. des heil. Nilus). — In seinen Engeln bleibt er d sehr sichtbar von Correggio abhängig, wie man z. B. aus dem grossen Bilde der Brera zu Mailand (Madonna mit Heiligen) sieht. — Bei e *Guercino* muss man einige köstliche Gestalten der edelsten Bildung (die ihm zu Gebote stand) ausscheiden von den Schöpfungen des energischen Naturalisten; so das Bild der Hagar (Brera zu Mailand), f die Vermählung der heil. Catharina (Gal. zu Modena), auch die g Cleopatra (Pal. Brignole zu Genua), sowie auch die heil. Nonne mit h den Chorknaben (Gal. von Turin). — *Sassoferrato*, stets gewissenhaft, erscheint auch in diesen Beziehungen von Rafael inspirirt, doch nicht abhängig.

Bei *Caravaggio* und den Neapolitanern steht Zeichnung und Modellirung durchgängig um eine beträchtliche Stufe tiefer, da sie sich auf ganz andere Wirkungsmittel glauben verlassen zu dürfen. So gemein überdiess ihre Formen sind, so wenig kann man doch im einzelnen Fall darauf bauen, dass sie wirklich aus dem Leben gegriffen seien; in ihrer Gemeinheit sind sie nur zu oft auch allgemein. Der gewissenhaften Bilder sind in dieser Schule überhaupt wenige. Von *Luca Giordano* abwärts fällt die Zeichnung der neap. Schule dem liederlichsten Extemporiren anheim. Luca selbst hält sich noch durch angeborene Anmuth in einer gewissen Höhe.

Bei *Pietro da Cortona* ist es nicht schwer, eine durchgehende Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung zu erkennen, so wie der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird. Man ahnt auf einmal, dass der sittliche Halt, welchen die Caracci (zu ihrer ewigen Ehre) der Kunst zurückgegeben, von Neuem tief erschüttert ist. Wenn ein Künstler von dieser Begabung das Beste so offen-

kundig Preis gab, so war nur ein noch weiteres Sinken zu erwarten. Der letzte grosse Zeichner, *Carlo Maratta*, war durch seine Nachahmung des Guido Reni zu befangen, durch seinen Mangel an individueller Wärme zu machtlos, um auch nur sich selber auf die Länge
a dem Verderben zu entziehen. (Einzelne Apostelfiguren in den obern
b Zimmern des Pal. Barberini zu Rom; Assunta mit den vier Kirchenlehrern, in S. M. del Popolo, 2. Cap. r.) Unmittelbar auf ihn folgen noch ein paar Maler, die in der Formengebung nahezu so gewissen-
c haft sind als er; man lernt sie z. B. in Pal. Corsini zu Rom kennen, die Muratori, Ghezzi, Zoboli, Luti, auch den angenehmsten der Cor-
d tonisten: *Donato Creti;* — ganze Kirchen, wie S. Gregorio, SS.
e Apostoli sind wieder mit leidlich gewissenhaften Altarbildern eines *Luti*, *Costanzi*, *Gauli* u. A. gefüllt (von Gauli das Deckenfresco im Gesù, von Costanzi das in S. Gregorio); — ja die höchste Blüthe der römischen Mosaiktechnik, welche gewissermaassen nur neben einer gründlichen Oelmalerei denkbar scheint, fällt gerade in die
f ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrh. (Altarbilder in S. Peter, mosaicirt unter der Leitung der *Cristofani*.) Allein diese späte, mehr lokale als allgemeine Besserung ist das rein äusserliche Resultat akademischen Fleisses: ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände war damit nicht mehr verbunden. Den Gipfelpunkt dieser Art von Besserung bezeichnet
g dann *Pompeo Batoni* (1708—1787; Hauptbild: Sturz Simons des Magiers, in S. M. degli Angeli, Hauptschiff, links), bei welchem auch das individuelle Gefühl wieder etwas erwärmt; sein deutscher Zeitgenosse *Anton Raphael Mengs* (1728—1779) aber ist doch vielleicht der einzige, bei welchem wieder die Anfänge einer tiefern idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von welcher aus auch die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen. Sein Deckenfresco
h in S. Eusebio zu Rom ist nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affectes wieder die erste ganz feierliche und würdige; seine Gewölbe-
i malereien in der Stanza de' Papiri der vaticanischen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Styles; in dem
k Parnass an der Decke des Hauptsaales der Villa Albani wagte er mehr als er durfte, und doch wird man auch hier wenigstens die historische Thatsache nicht bestreiten, dass er zuerst nicht bloss die naturalistische Auffassung im Grossen, sondern auch die conventionelle Formenbildung im Einzelnen durch Besseres und Edleres ver-

drängt hat. Allerdings vermochte er diess nur durch einen neuen Eklekticismus, und man bemerkt wohl die Anstrengung, mit welcher er die rafaelische Einfachheit mit Correggio's Süssigkeit zu vereinigen suchte. Dass er aber bereits festen Boden unter den Füssen hatte, beweisen z. B. seine wenigen Porträts (Uffizien: sein eigenes; Brera: a das des Sängers Annibali; in der Pinacoteca von Bologna, dasjenige b Clemens XIII.). Sie sind grossartiger, wahrer, anspruchsloser als alle ital. Porträts des Jahrhunderts.

Nic. Poussin hatte keinen sichtbaren Einfluss auf die italienische Historienmalerei geübt.

Im Colorit waren die Venezianer und Correggio die Vorbilder der ganzen Periode; später wirken auch Rubens und van Dyck, die geistigen Haupterben Tizians und Paolo's, hie und da ein; Salvator Rosa ist sogar von Rembrandt berührt worden.

Die *Caracci* haben kein Oelgemälde hinterlassen, welches den rechten festlichen Glanz und die klare Tiefe eines guten Venezianers hätte. Die Schatten sind in der Regel dumpf, die Carnation oft schmutzig bräunlich. Ich halte die Fresken im Pal. Farnese bei weitem für die grösste Farbenleistung des Annibale. Mit einer ganz c meisterhaften Freiheit hat er unter dem Einfluss von Michelangelo's Gewölbemalereien der Sistina (S. 884) seine Darstellung einzutheilen gewusst in Historien und decorirende Bestandtheile; letztere theils steinfarbene Atlanten, theils jene trefflichen sitzenden Actfiguren, theils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons etc. Nur bei einer solchen Abstufung nach Gegenständen war die grosse harmonische Farbenwirkung zu erzielen, welche das Ganze trotz einzelner roherer Partien hervorbringt. Alle bessern Maler des XVII. Jahrh. haben hierfür ähnliche Aufgaben gelernt; die geringern copirten wenigstens. In Bologna hatten die Caracci z. B. in den Fresken d des Pal. Magnani (Fries des grossen Saales) einfachere, aber in ihrer Art nicht minder treffliche decorirende Figuren angebracht (sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je 2 bronzefarbenen Nebenfiguren halber Grösse); Arbeiten welche in Styl und Colorit viel trefflicher sind als die Historien, denen sie zur Einfassung dienen. Noch die spätesten Nachfolger brachten bisweilen in dieser Gattung Ausgezeichnetes hervor, wie z. B. *Cignani's* berühmte acht Putten, je zwei mit einem Medaillon, über den

a Thüren im Hauptschiff von S. Miechele in Bosco. Selbst den blossen Decoratoren (*Colonna,* in S. Bartolommeo a Porta Ravegnana, und b in S. Domenico, Cap. del Rosario, links; — *Franceschini*, in Corpus Domini; — *Canuti,* in S. Micchele in Bosco, Zimmer des Legaten etc.) c geben solche Vorbilder bisweilen eine Haltung die andern Schulen weniger eigen ist. — Leider sind die vielleicht bestcolorirten Fresken d des *Lodovico* und seiner Schule, in der achtseitigen Halle welche einen kleinen Hof dieses Klosters umgiebt, auf klägliche Weise zu Grunde gegangen; man kann die Ueberreste ohne Schmerz nicht ansehen. (Die Compositionen, zum Theil ebenfalls sehr bedeutend, sind durch Stiche bekannt.)

Domenichino ist in der Farbe sehr ungleich; von seinen Fresken e möchten in dieser Beziehung wohl diejenigen in S. Andrea della Valle zu Rom, auch sonst Hauptwerke, den Vorzug haben (die Pendentifs mit den Evangelisten; das Chorgewölbe mit den Geschichten des Andreas und allegor. Figuren; — ihr Verdienst wird am besten klar durch den Vergleich mit den untern Malereien der Chorwände, vom *Calabrese*).

Der grösste Colorist der Schule war, wenn er wollte, *Guido Reni.* f Seine Einzelfigur des S. Andrea Corsini (Pinac. von Bologna) möchte in der Delicatesse der Töne unübertroffen sein; vielleicht erreicht noch hie und da ein Bild seiner silbertönigen Maniera seconda eine ähnliche Vollendung, etwa z. B. eine seiner Actfiguren des S. Sebastian (wovon die schönste ebenda, andere a. m. O.); seine beste Actfigur im Goldton ist (ebenda) der siegreiche Simson, (Copie in der Galerie von Turin) ein Bild venezianischer Freudigkeit. (Zu vergleichen mit dem von heil. Frauen gepflegten S. Sebastian seines g Schülers *Simone da Pesaro*, im Pal. Colonna zu Rom.) Von seinen Fresken wird die Aurora um der Haltung willen auf das Höchste bewundert; die grösste Farbenwirkung übt aber wohl die Glorie des S. h Dominicus (in der Halbkuppel der Capelle des Heiligen zu S. Domenico in Bologna).

Guercino ist in seinen Farben bisweilen venezianisch klar bis in alle Tiefen, oft aber endet er auch mit einem dumpfen Braun. Das i grosse Bild der heil. Petronilla (Gal. des Capitols, s. u. bei den Sante k Conversazioni), vorzüglich aber der Tod der Dido (Pal. Spada in Rom) zeigen seine Palette von der kräftigsten Seite; die oben (S. 1033, e) genannten Gemälde sind auch in der Farbe edler gemässigt. Von den

Fresken sind diejenigen im Casino der Villa Ludovisi (Aurora im Erdgeschoss, Fama im Obergeschoss) vorzüglich energisch in der Farbe, ebenso die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Domes von Piacenza, nebst den Allegorien in den Pendentifs.

Unter den Naturalisten ist der frühste, *Caravaggio*, von welchem auch Guercin mittelbar lernte, immer einer der besten Coloristen. Freilich schliesst das scharfe Kellerlicht, in welches er und viele Nachfolger ihre Scenen zu versetzen lieben, jenen unendlichen Reichthum von schönen Lokaltönen aus, welche nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind; ausserdem ist es bezeichnend, dass trotz aller Vorliebe für das geschlossene Licht die Naturalisten so wenig auf die Poesie des Helldunkels eingingen [1]). Caravaggio's Geschichten des S. Matthäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom (letzte Cap. l.) sind freilich so aufgestellt, dass sich kaum über die Farbenwirkung urtheilen lässt, mögen auch überdiess stark nachgedunkelt sein; doch ist so viel (auch aus seinen andern Werken) sicher, dass er mit Absicht auf den Eindruck des Grellen und Unheimlichen ausging und dass die Reflexlosigkeit hiezu ein wesentliches Mittel ist. Bei Rembrandt dagegen herrscht, trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten, ein tröstlicher, heimlicher Klang vor, weil das Sonnenlicht theils unmittelbar, theils mit dem Goldduft der Reflexe die ganze Räumlichkeit erhellt und wohnbar macht.

Von Caravaggio's Schülern sind die Nichtneapolitaner *Carlo Saraceni* und *Valentin* [2]) die farbigsten, auch sonst ziemlich gewissen-

---

[1]) [Indess ist hier zu erinnern an seine Jugendwerke, welche hell in der Harmonie, vorherrschend goldgelb, das Studium der Venezianer (des Giorgione) verrathen; so das berühmte Bild: die Spieler, im Pal. Sciarra; eine Judith mit der Magd, sonst in der Sammlung Scarpa in la Motta bei Treviso, (jetzt in England), so die herrliche Lautenspielerin im Pal. Liechtenstein in Wien. Hierher gehört auch noch, wiewohl vielleicht etwas später, die Bekehrung Pauli in lebensgrossen Figuren im Pal. Balbi-Piovera zu Genua, — ein merkwürdiges Beispiel seiner geflissentlichen Wahl eines erhabenen und idealen Gegenstandes, den er dann so recht con Amore ins Triviale und Gemeine herunterzieht. Dabei ist aber das Bild in malerischer Beziehung ein Meisterwerk. Das Helldunkel ist ächt künstlerisch gefühlt und von verführerischem Reiz, die Schatten vollkommen durchsichtig, die Zeichnung scharf, die Ausführung höchst gewissenhaft und bestechend schön. — Mr.]

[2]) [Er heisst nicht *Moyse*, welches wahrscheinlich nur die italienische Umbildung „Mosiù" aus dem franz.: Monsieur ist. — Mr.]

a haft. (Von Saraceni: Geschichten des heil. Benno in der Anima zu
b Rom, 1. Cap. r., und 1. Cap. l.; Tod der Maria in S. M. della Scala,
c links; [vor seiner liebenswürdigen, farbenhellen Ruhe auf der Flucht, im Pal. Doria zu Rom, 1. Gal. Nr. 32, s. u. wird man sich lebhaft an den Anfang des malerischen Naturalismus in der modernen deutschen
d Kunst gemahnt fühlen.] — von Valentin: Joseph als Traumdeuter, Pal.
e Borghese; Enthauptung des Täufers, Pal. Sciarra; Judith im Pal.
f Manfrin zu Venedig.)

Spagnoletto wird oft hart, und grell, trotz seiner venezianischen
g Erinnerungen. So schon in seinem abscheulichen Bacchus vom Jahr 1626 (Museum von Neapel); sein heil. Sebastian (ebenda) ist merkwürdig als spätestes mit Liebe gemaltes Bild, vom Jahr 1651. Am meisten venezianisch erscheint mir seine geringe Figur des heil. Hie-
h ronymus (Uffizien, Tribuna). — *Stanzioni* ist um ein Bedeutendes milder und weicher; von den Uebrigen hat *Salvator Rosa*, wenn er will, das wärmste Licht und das klarste Helldunkel (Verschwörung
i des Catilina, Pal. Pitti, [gerade dieses Bild, schwach, flau und mit geistlosen Köpfen ist wohl eine Wiederholung von der Hand des *Nic-*
k *colò Cassana* nach dem Original in der Casa Martelli zu Florenz; — Mr.]) sonst aber oft etwas Fahles und Dumpfes. Bei *Calabrese* und mehrern Andern muss man sich mit einer höchst äusserlichen Farbenbravour begnügen.

Pietro da Cortona ist ein so bedeutender Colorist als man es ohne allen Ernst der sachlichen Auffassung sein kann. Seine Farbe ist — man gestatte uns das fade Wort — in hohem Grade freundlich; in den grossen, mehr decorativ als ernstlich gemeinten Gewölbemalereien hat er zuerst sich genau nach demjenigen Eindruck gerichtet, welchen das vom Gedanken verlassene, müssig irrende Auge am meisten wünscht. Vorherrschend ein heller Ton, eine sonnige Luft, bequeme Bewegung der Figuren im lichten Raum, ein oberflächlich angenehmes
l Helldunkel zumal in der Carnation. Deckengemälde der Chiesa Nuova in Rom (in der Sacristei die Engel mit Marterwerkzeugen);
m Gewölbe des colossalen Hauptsaales im Pal. Barberini; ein Saal im
n Pal. Pamfili auf Piazza Navona (?); Anzahl von Plafonds im Pal. Pitti
o (S. 393, d); Wandfresken in einem der Säle daselbst, wo seine halbe Gründlichkeit widriger erscheint als seine sonstige ganze Flüchtigkeit. Unter den Staffeleibildern giebt etwa die Geburt der Maria
p (Pal. Corsini) den günstigsten Begriff von seinem Colorit.

Von ihm und von Paolo Veronese geht dann das Colorit des *Luca Giordano* aus, welcher sich darin vermöge seines unzerstörbaren Temperamentes doch bisweilen zu einer wahren Freudigkeit erhebt. Im Tesoro zu S. Martino in Neapel hat er die Geschichten der Judith a und der ehernen Schlange binnen 48 Stunden an das Gewölbe gemalt; sein S. Franz Xaver der die Wilden tauft (Museum) ist in 3 Tagen b vollendet, — Beides so, dass an dieser Palette noch immer Einiges zu beneiden bleibt. Auch seine übrigen Bilder (wovon im Museum eine Auswahl), ohne einen wirklich sichern Contour, ohne irgend welche Wahl in Formen oder Motiven, üben doch wesentlich durch eine gewisse liederliche Anspruchslosigkeit (neben den Prätensionen eines Salvator und Consorten), durch den ganzen angenehmen Schein des Lebens einen grossen Reiz aus. — Seine Nachfolger, im besten Falle brillante Decoratoren mit blühendem Colorit: *Solimena:* Fresken der Sacristeien von S. Paolo und von S. Domenico maggiore; c grosse Geschichte des Heliodor innen über dem Portal des Gesù d nuovo; — *Luigi Garzi:* Fresken an Decke und Frontwand von S. e Caterina a Formello; — *Conca:* grosses Mittelbild der Decke von S. f Chiara, David vor der Bundeslade tanzend; — *Franc. de Mura:* grosses Deckengemälde in S. Severino; — *Bonito:* kleineres Decken- g bild in S. Chiara, u. s. w. — Beim Verkommen der Localschulen in h ganz Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen der Schnellmalerei herum und drangen auch in Toscana ein, nachdem schon vorher Salvator Rosa daselbst einen grossen Theil seines Lebens zugebracht hatte. So hat z. B. Conca im Hospital della Scala zu i Siena die Chornische mit der Geschichte des Teiches von Bethesda ganz stattlich ausgemalt; der *Calabrese* bedeckte Chor und Kuppel k des Carmine zu Modena mit seinen Improvisationen etc.

Von den Römern hat *Sacchi* ein kräftigeres und gründlicheres Colorit als Cortona (die Messe des heil. Gregor, und S. Romuald mit l seinen Mönchen, vatican. Galerie; Tod der S. Anna, in S. Carlo a' m Catinari, Altar links). *Maratta* mit aller Sorgfalt ist hierin auffallend matt; einzelne Köpfe, wie etwa „la Pittura“ im Pal. Corsini, gerathen n ihm am ehesten ganz lebendig und schön; seine Madonna mit dem schlafenden Kind, im Pal. Doria, ist auch in der Farbe der reprodu- o cirte Guido. —

Von den Florentinern ist der schon (S. 1028) genannte *Furini* unermüdlich bemüht, das Fleisch seiner weiblichen Acte immer mür-

a ber und weicher darzustellen (Pal. Pitti: Schöpfung der Eva; Pal. b Capponi: David und Abigail; Pal. Corsini: Aetfiguren und Mythologisches).

Die spätern Venezianer (S. 1011) sind im besten Falle die Ausbeuter Paolo's; *Tiepolo* befleissigt sich dabei eines hellen Silbertons

---

Man wird vielleicht nach längerer Beobachtung mit uns der Ansicht sein, dass die grössten Meisterwerke des Colorites, welche Italien aus dieser ganzen Periode besitzt, ein paar Bilder von Rubens, van Dyck und Murillo sind. Den *Rubens* kann man in Italien von seiner frühesten Zeit, d. h. von seinem dortigen Aufenthalt an verfolgen. c Die 3 grossen Bilder im Chor der Chiesa Nuova zu Rom (Madonnenbild von Engeln umgeben, und zwei colossale Gemälde mit je 3 Heiligen) zeigen wie seine eigenthümliche Charakteristik und sein Colorit sich loszuringen beginnen von den verschiedenen Manieren die ihn umd gaben; auch in der Beschneidung auf dem Hochaltar von S. Ambrogio zu Genua kämpft er noch mit Auffassung und Farbe der Caracci; — e schon fast ganz er selbst tritt uns entgegen in dem S. Sebastian, welchem die Engel die Pfeile aus den Wunden ziehen (Pal. Corsini in f Rom), und in der idyllisch naiven Auffindung des Romulus und Remus (Gal. des Capitols); beide Bilder mit gelblichen Fleischtönen; — die g 12 Halbfiguren von Aposteln (Casino Rospigliosi) glaube ich für echte Werke schon aus seiner beinah vollendeten Zeit halten zu dürfen. — h Dann das Reifste und Herrlichste: die Allegorie des Krieges (Pal. Pitti), wo Farben, Formen und Moment untrennbar als eins empfunden sind; [die eine heil. Familie (mit der geflochtenen Wiege) ebenda ist auffallend gläsern in der Farbe und schwach im Ton und wohl sicher eine Copie nach dem ausgezeichneten Original welches der i Marchese Giacomo Spinola zu Genua besitzt. — Zwei hervorragende k Bilder sind dagegen im Pal. Adorno zu Genua: Hercules mit den Aepfeln der Hesperiden und Dejanira mit einer Alten, die das Nessusl hemd hält. Ein herrliches Bild ist noch trotz Einzelnem das stören könnte, Mars mit Venus und Amor im Pal. Brignole-Sale. — Mr.]; — m endlich das grosse Meisterwerk auf dem Hauptaltar links in S. Ambrogio ebenda: S. Ignatius, der durch seine Fürbitte eine Besessene heilt, in Auffassung, Form und Farbe von einem feinblütigen, nobeln Naturalismus, der die Neapolitaner unendlich überragt; in dem Hei-

ligen ist z. B. noch der spanische Edelmann dargestellt; sein Ausdruck wird mächtig gehoben durch das kluge, gleichgültige Wesen der ihn umgebenden Priester und Chorknaben. — Die beiden grossen a Bilder im Niobesaal der Uffizien, die Schlacht von Ivry und Heinrichs IV Einzug in Paris, möchten als ganz eigenhändige Improvisationen der besten Zeit einen bestimmten Vorzug haben vor den meisten Bildern der Galerie de Marie de Médicis im Louvre; sie zeigen uns den Prometheus des Colorites gleichsam mitten in der Gluth des Schaffens. [Die Galerie zu Turin besitzt unter allerlei Zweifelhaftem b (heil. Familie; Copie des Bildes der ehernen Schlange) eine kostbar schöne Skizze zu der Apotheose Heinrichs IV., etwas kleiner als die in München und wahrscheinlich auch etwas verschieden von dieser. — In der Sacristei von S. Maria Zobenigo zu Venedig, bestaubt und c verkannt, eine unzweifelhaft ächte heil. Familie. — Mr.]

Spätere Werke: Pal. Pitti: Nymphen im Walde von Satyrn über- d rascht; die zweite heil. Familie, vielleicht Copie. — Brera in Mailand: e das Abendmahl, [ein ganz ächtes Bild von vortrefflicher Färbung, kräftig, ja sogar etwas derb. Gegenstand und nächtliche Beleuchtung wirken nicht bestechend. — Ein vorzügliches Altarbild, sicher zum grössten Theil von R.'s Hand ist die Himmelfahrt der Jungfrau im Pal. Colonna zu Rom. — Pal. Manfrin in Venedig: Schulcopie des Bildes von S. Bavo in Gent. — Alle übrigen Atelierbilder, die sich zu Dutzenden anführen liessen, sind der Erwähnung nicht werth. — Mr.]

Unter den Porträts sind Juwelen ersten Ranges: Eine Dame in mittlern Jahren, von nichtsnutzigem Ausdruck, mit dem Gebetbuch f (Uffizien); ein vornehmer schwarzgekleideter Herr mit Krause und goldener Kette (ebenda); [Beiden noch überlegen: das Selbstporträt g des Meisters mit dem grossen Hut, in der Malersammlung ebenda. — Das Bild der sog. vier Juristen, Pal. Pitti, hat etwas Räthselhaftes, h indem Einiges (in den Nebensachen und an H. Grotius' Kopf) ausgezeichnet, Anderes (besonders der Kopf von Rubens' Bruder) sehr schwach, ja roh ist. Der Meister mag das Bild unvollendet gelassen haben. — Echt und früh in der noch harten und glatten Weise des Meisters, dabei von ungemein warmem Fleischton ist der sog. Beichtvater des Rubens, von seltsam mürrischem oder geringschätzigem Ausdruck, Pal. Doria, Rom, II. Gal. Nr. 50. — Philipp IV. in ganzer i Figur, Pal. Durazzo zu Genua, ist ein ausgezeichnetes Bild des R.; k störend wirkt nur die zweimalige Vergrösserung der Leinwand. —

Ebenda ein schönes Brustbild eines Ritters vom gold. Vliesse (rund). — Mr.] — Ueber viele andere Bildnisse wage ich nicht zu urtheilen.

Van Dyck ist in Italien noch reicher vertreten als Rubens; an's Unglaubliche gränzt namentlich die Zahl der von ihm zumeist in Genua hinterlassenen Bildnisse. — Ausser der echten aber früh in Italien
a gemalten Grablegung im Pal. Borghese zu Rom, Saal XV. Nr. 7, [mit der sehr koketten aber reizenden Magdalena und der auffallend schwachen Madonna, ausgezeichnet durch kräftige Färbung und schönes Licht] hat er fast nichts von idealem Inhalt in Italien hinterlassen
b als ein paar Köpfe; so die aufwärtsblickende Madonna (im Pal. Pitti), deren ungemeine Schönheit vielleicht eine Anregung von Guido her verräth. [Zwei ächte heil. Familien, eine grössere und eine kleinere
c besitzt Pal. Balbi Piovera zu Genua. — Weitaus das Schönste aber
d ist die heil. Familie von 5 Halbfiguren in der Galerie zu Turin, Nr. 247, offenbar von Tizian eingegeben, von strahlender Färbung; endlich
e der Christus mit den beiden Pharisäern (Pal. Brignole), eine blosse neue Redaction des tizianischen Cristo della moneta, der Christuskopf
f leer, die Köpfe der Alten dagegen ausgezeichnet. Auch die Brera besitzt eine lebensgrosse Madonna mit S. Antonius, ein keineswegs unbedeutendes Bild, und die Accademia S. Luca zu Rom eine ursprünglich vortreffliche, leider aber sehr verdorbene heil. Familie mit zwei musicirenden Engeln.

g In Bezug auf van Dyck's Porträts steht Turin obenan. Der Prinz Thomas von Savoyen, auf einem Schimmel ist eins der grossartigsten Bildnisse die je gemalt worden sind; die drei Kinder Carls I. gehören zu dem Ausgezeichnetsten, vortrefflich auch eine Clara Eugenia in Klostertracht (Nr. 300). — In Genua besitzen auch nach Ausscheidung des Unächten und der Nachahmungen [1]) die Paläste des alten Adels der Republik überraschend viel Werke seiner Hand, leider viele davon unwiderbringlich verdorben; so auch zum grossen Theil die kost-
h baren Porträts des Pal. Brignole-Sale, deren vorzüglichste sind: ein junger Mann in spanischer Tracht mit einer gewundenen Säule; Geronima Sale Brignole, mit einem Töchterlein; das Reiterbild des Ant. Giulio Brignole, mit dem Hut in der Rechten grüssend, seine Gemahlin eine Rose in der Rechten. (Die beiden Frauenbildnisse besonders

---

[1]) [Den Namen van Dyck tragen Bilder von *Giov. Bern. Carbone*, *Bened. Castiglione*, *Michele Fiammingo*, *Cornelis Wael*, *Giov. Rosa*, *Giov. Andr. Ferrari* u. A. — Mr.]

misshandelt.) — Im Pal. Filippo Durazzo (Str. Balbi) drei ächte Bildnisse in einem Saal, darunter das Schönste, das Genua überhaupt besitzt: die sitzende Dame in weisser Seide, mit zwei Kindern in Blau und Gold; das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärtskommenden Kinder mit einem Hündchen; endlich ein weiss gekleideter Junge an einem Stuhl mit Papagei, Aeffchen und Früchten (die Nebendinge augenscheinlich von *Fr. Snyders*). — Im Pal. Balbi hervorzuheben a eine junge Frau von sonderbar schnippischem Aussehen mit rothem Haar, darin eine weisse Feder steckt. — Bei Marchese Giorgio Doria das schöne, wiewohl unfertige Bildniss einer „Braut" in kirschrothem Sammtrock, Hintergrund Garten; und das elegante Kniestück einer jungen Dame mit Fächer in Schwarz. — Die Familie Cattaneo besitzt b gar in einem ihrer Paläste (Casa Casaretto) nicht weniger als acht ächte Bildnisse van Dycks, nur sämmtlich um der Rahmen willen etwas vergrössert.

In der Brera: Kniestück einer blonden jungen Engländerin, vor- c trefflich. — Mr.]

Im Pal. Pitti: Cardinal Bentivoglio, ganze Figur, sitzend, höchst d vornehm elegant, ein Wunderwerk der Malerei; [leider mit ungenügend impastirtem, sehr braun gewordenem Hintergrund]; — die Brustbilder Carls I. und Henriettens von Frankreich, blosse Wiederholungen, doch schön und eigenhändig. — Uffizien: eine vornehme Dame, aus e der spätern, blassern Palette; das Reiterbild Carls V., durch schöne und gar nicht aufdringliche Symbolik in eine historisch-ideale Höhe gehoben. [Doch sieht man dem Kopf an, dass der Künstler nicht die Natur vor Augen gehabt hat. — Ebenda: Gürtelbild des Joh. v. Montfort. Wohl sicher ächt, aber schmutzig und unansehnlich. — Mr.] — Im Pal. Colonna zu Rom: Das Reiterbild des Don Carlo Colonna, wo f sich die Symbolik schon unpassender geltend macht; und Lucretia Tornacelli-Colonna in ganzer Figur. [Beide unbedeutend. Besser, wenn auch etwas zahm, Maria von Medicis mit zwei Rosen in der Hand, im Pal. Borghese; endlich in der Sammlung des Capitols das g prachtvolle Doppelbildniss des Dichters Thomas Killegrew und des Henry Carew (Halbfiguren). — Mr.]

Zahlreiche Porträts von andern vortrefflichen Niederländern *(Franz Hals? Mirevelt?)* pflegen in den Galerien auf diese beiden Namen vertheilt zu werden; (Pal. Doria in Rom, II. Gal. Nr. 37, u. a. a. O.) [sowie auch wiederum diese Meister: *Hals*, *Mirevelt*, *Ravestyn*, *van*

der Helst, *D. Mytens*, *Grebber*, *Cornelis Jansens van Keulen* etc., untereinander verwechselt werden. — Mr.]

Werke von *Snyders*, *Jordaens* u. a. Schülern kommen einzeln in den Uffizien und in der Turiner Galerie vor. Wir bleiben einstweilen bei den Porträts stehen, vom Genre und Landschaft wird beiläufig unten die Rede sein.

Von *Rembrandt* ist sehr echt und wunderwürdig in Farbe und a Licht: sein eigenes gemeines Gesicht (Pal. Pitti, zwischen dem Ehepaar Doni von Rafael); auch der alte Rabbiner (ebenda) [aus seiner b allerletzten Zeit]; — in den Uffizien (Malerbildnisse) hat das Bildniss im Hauskleid den Vorzug vor der dicken Halbfigur mit Barett und Kette; — welche eine blosse Wiederholung eines der beiden treffc lichen Greisenporträts im Museum von Neapel ist. [Auch die Brera besitzt ein weibliches Brustbild in der bekannten frühen Weise des Rembrandt, bez. mit Namen und dem Jahre 1632. (In Turin ist nicht ein einziger echter R.)] — Von einem seiner Nachfolger, *Gerbrand van den Eeckhout*, ist Isaac's Opferung, im Pal. Doria zu Rom, II. Gal. Nr. 26. [Unverkennbar von *Jan Livens*. — Mr.]

d Dem *Mirevelt* wird im Museum von Neapel das Kniestück eines jungen Rathsherrn, und ein Brustbild, beide vorzüglich, zugeschriee ben. — Dem j. *Pourbus* im Pal. Pitti das (eher holländische) Porträt f eines jungen Mannes, und in den Uffizien der vortreffliche Kopf des g Bildhauers Francavilla (S. 686.) — Im Pal. Pitti, von *Peter Lely* (*Peter van der Faes*): Cromwell, unendlich tief und wahr aufgefasst, nach der geistigen, wie nach der rohen Seite, mit einem Zuge der Bekümmerniss [jedoch dabei etwas flau in der Zeichnung und kraftlos im Ton. — Mr.]; die andern Porträts des Lely, im Niobesaal der Uffizien, reichen nicht an dieses Werk.

h Es genügt z. B. ein Blick auf die Malersammlung in den Uffizien, um sich die volle Superiorität der Niederländer klar zu machen. Die Italiener des XVII. Jahrh. suchen in ihren Porträts vorzugsweise einen bestimmten Geist, eine bestimmte Thatkraft auszudrücken und fallen dabei in das Grelle und Prätentiöse; die Niederländer (hier freilich nur geringere Exemplare) geben das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung; durch Farbe und Licht erheben sie auch das Porträt zu einem der Phänomene des Weltganzen. (Die Franzosen von *Lebrun* an interessiren in dieser Sammlung durch ihren

lockern und doch so gutartigen und anständigen physiognomischen Ausdruck.)

Ein Flamänder, *Sustermans* von Antwerpen (1597—1681), hat sein Leben in Florenz zugebracht und hier jene Menge ganz vortrefflicher Porträts geschaffen, welche oft genug an Van Dyck [noch mehr aber an Velazquez] streifen. (Viele Bildnisse der Herrscherfamilie; a einmal auch die Grossherzogin Victoria mit dem Erbprinzen, dargestellt als h. Jungfrau mit dem Christuskinde; ein Dänenprinz u. A., b im Pal. Pitti; — andere, u. a. Galilei, in den Uffizien; — dann in den c Pal. Corsini und Guadagni etc.) Von ihm und auch wohl von Rembrandt mögen dann die in Florenz gemalten Bildnisse *Salvator's* inspirirt sein; so im Pal. Pitti: sein eigenes, und die Kniefigur eines d Geharnischten, welche ohne Rembrandt nicht entstanden wäre. — Auch andere Italiener bekennen sich im Porträt fast offen zu ausländischen Vorbildern; *Cristofani Allori* (in dem Bildnisse eines Canoni- e cus, Pal. Capponi in Florenz) zu dem des Velazquez; der Venezianer *Tib. Tinelli* zu dem des Van Dyck oder Murillo. (Uffizien: Porträt f eines geistvollen Bonvivants mit einem Lorbeerzweig; Pal. Pitti: ein ältlicher Nobile [von etwas kraftlosem und verwässertem Fleischton, g dennoch unzweifelhaft ein eigenhändiges Porträt des *Van Dyck!* — Mr.]; Akademie von Venedig: das Bild des Malers?) — Am ehesten h wird man bei den ersten Bolognesen eine eigene Auffassung finden; Bildnisse *Domenichino's* (Uffizien; Pal. Spada zu Rom) und *Guercino's* i (Gal. von Modena), haben eine freie, historische Würde. — Die sog. k Cenci, vorgeblich von *Guido*, im Pal. Barberini, ist immer ein hübsches, l durch das Geheimnissvolle reizendes Köpfchen. [Ueber dies Bild ist viel gefabelt worden. Thatsache ist, dass der Kopf, wie er noch jetzt dort hängt, ganz die geistreich schreibende Pinselführung des Guido aufweist. — Mr.] — Ein Jünglingsbildniss von *Carlo Dolci* (Pal. Pitti) m gehört zu seinen besten Arbeiten; [vortrefflich und ungemein liebenswürdig ist auch Dolci's eigenes Bildniss im Alter von 58 Jahren in der Sammlung der Uffizien. — Mr.]; — ebenso bei *Sacchi* das Priesterporträt in der Gal. Borghese. — Das edle, wahrhaft historische Por- n trät *Poussin's* (Casino Rospigliosi) möchte indess all diesen letzt- o genannten vorzuziehen sein. [Copie nach dem Original im Louvre. — Mr.]

Die grossen Spanier, deren Colorit und Auffassung ebenso von Tizian berührt wurden, wie diess bei den Flamändern der Fall war

(aber weniger von Paolo als diese) sind in Italien nur durch einzelne a zerstreute Werke repräsentirt. *Murillo's* Madonna im Pal. Corsini zu Rom ist nicht nur höchst einfach liebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Kindes, sondern (bei theilweis sehr grosser Flüchtigkeit) ein Wunder der Farbe. Die beiden Madonnen im Pal. Pitti b erreichen diese Wonne des Tones nicht; die eine absichtlichere (das Kind mit dem Rosenkranz spielend) ist auch in der Malerei weniger lebendig. Von *Velazquez* nur Porträts: in den Uffizien sein eigenes c fast etwas gesucht nobel, und das gewaltige Reiterbild Philipps IV. sammt Knappen und Allegorien, in offener Landschaft, mit unglaublicher Beherrschung des Tones und der Farbe gemalt; — im Pal. d Pitti: ein Herr von leidenschaftlichen Zügen, die lange aristokratische e Hand am Degengefäss; — im Pal. Doria zu Rom: Innocenz X. sitzend; vielleicht das beste Papstporträt des Jahrhunderts. [Die Sammlung des Capitols zu Rom besitzt, viel zu wenig beachtet, einen wahren Schatz in dem Brustbild eines jungen Mannes mit Schnurr- und Knebelbart, ernst, wunderbar lebendig und modellirt wie mit dem Hauch. Des Velazquez ganze Grösse als Bildnissmaler leuchtet aus diesem einfachen Kopfe, dem Werke seiner jungen Jahre. — Weniger schlagend, aber, wie mir scheint, doch auch echt, ist das weibliche Bildniss in Parma, wiewohl es gewisse Härten hat, schwarz neben hellen Lichtern. Die Hand aber mit den drei Ringen, die das weisse Sacktuch hält, ist unerreichar in der malerischen Behandlung und der strahlenden f Helle des Farbentons. — Mr.] (Den Murillo's und Velazquez in der Gal. von Parma ist kaum zu trauen; von den beiden in Turin am ehesten g dem Brustbilde Philipps IV. — Eine Pietà von *Sanchez Coello* in S. Giorgio zu Genua, erster Altar links vom Chor.)

In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu unmittelbar darstellen und überzeugen will, während sie doch, als Kind einer späten Culturepoche, nicht mehr in der blossen Unmittelbarkeit (Naivität) erhaben sein kann. Ihr Naturalismus möchte alles Seiende und Geschehende als solches handgreiflich machen; er betrachtet diess als Vorbedingung jeglicher Wirkung, ohne auf den innern Sinn des Beschauers zu rechnen, welcher Anregungen ganz anderer Art zu beachten gewohnt ist.

Schon die Wirklichkeit der Bewegung im Raum, wie man sie bei Correggio vorfand und adoptirte, machte die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das Einfach-Grosse im Bau und Gegensatz der Gruppen und Einzelgestalten. Am meisten Architektonisches hat vermöge seines Schönheitssinnes *Guido Reni* gerettet. Seine grandiose Madonna della Pietà (Pinac. von Bologna) verdankt dem a symmetrischen Bau der untern wie der obern Gruppe ihre gewaltigste Wirkung; ähnlich verhält es sich (ebenda) mit dem Bilde des Gekreuzigten und seiner Angehörigen; die edle und grossartige Behandlung, der schöne Ausdruck allein würden nicht genügen, um diesen Werken ihre ganz ausnahmsweise Stellung zu sichern. (Ein anderer Crucifixus Guido's, ohne die Angehörigen, aber ebenfalls von b erster Bedeutung, in der Gal. von Modena.) Die Assunta in München, die Dreieinigkeit auf dem Hochaltar von S. Trinità de' pellegrini in c Rom geben hiezu weitere Belege; selbst das flüchtige Werk der Maniera seconda: die Charitas (Pinac. von Bologna). — *Lodovico Caracci's* d Transfiguration (ebenda) und Himmelfahrt Christi (Hochaltar von e S. Cristina zu Bologna) werden nur durch dieses architektonische f Element recht geniessbar; *Annibale's* Madonna in einer Nische, an deren Postament Johannes der Ev. und Catharina lehnen, verdankt ebendemselben (nebst der energischen Malerei) eine grosse Wirkung trotz der allgemeinen und wenig edlen Formen; denselben Lebensgehalt zeigt das ähnliche grosse Bild des *Guercino* im Pal. Brignole zu g Genua. (Derselbe Guercino geht in einem schön gemalten Bilde — S. Vincenzo zu Modena, zweite Cap. rechts — an dem Richtigen vor- h bei; sein segnender Gott-Vater, Halbfigur, in der Galerie von Turin, scheint von Guido's Trinität inspirirt zu sein.) Ja auch die in Bewegung gerathene Symmetrie, das Processionelle, kurz Alles, was das in dieser Schule so oft zur Confusion führende Pathos dämpft, kann hier von höchst erwünschter Wirkung sein; hieher gehören die beiden Riesenbilder des *Lod. Caracci* in der Gal. von Parma (ehemals i Seitenbilder einer Assunta), hauptsächlich die Grabtragung der Maria, wo der Ritus, beherrscht von dem meisterlich verkürzten Leichnam, das subjective Pathos vollkommen zurückdrängt. Auch *Domenichino*, dessen Composition so überaus ungleich ist, hat in seinem „Tod der heil. Cäcilia“ (S. Luigi in Rom, zweite Cap. rechts) k ein herrliches Beispiel strenger und doch schön aufgehobener Symmetrie geliefert. Von den beiden Bildern der letzten Communion

Allein nur zu bald gestaltet sich die Gewölbemalerei zum Tummelplatz aller Gewissenlosigkeit. In Erwägung, dass selten Jemand die physischen Kräfte habe, ein Deckenbild genau und lange zu prüfen und dass man doch nur für den Gesammteffect einigen Dank ernte, reducirte man sich auf denjenigen Styl, von welchem bei Anlass des Pietro da Cortona (S. 1038) die Rede gewesen ist. Den Uebergang macht der gewissenlose *Lanfranco*, zunächst indem er den Domenichino bestahl (Pendentifs der Kuppel im Gesù nuovo zu Neapel, a auch die in SS. Apostoli daselbst, wo auch all die gleichgültigen, un- b wahren Malereien der Decke und der bessere „Teich von Bethesda" über dem Portal von L. sind), dann durch zuerst schüchterneres, bald frecheres Improvisiren (Gewölbe und Wandlunetten in S. Martino da- c selbst; Kuppel in S. Andrea della Valle zu Rom). Wie er sonst das d Uebersinnliche anzupacken gewohnt war, zeigt z. B. sein S. Hierony- e mus mit dem Engel (Mus. v. Neapel). Die Nachfolger bekamen nun nicht bloss Kuppeln, sondern Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradiesen, Assunten, Visionen zu füllen; ausser den schwebenden, in allen Graden der Untensicht gegebenen Gruppen und Gestalten setzt sich am Rande ringsum ein Volk von andern Gruppen an, welches auf Balustraden, Absätzen u. s. w. steht; für diese schuf *Pozzo* (S. 385) jene neue Räumlichkeit in Gestalt prächtiger perspectivischer Hallen. Wo bleibt nun das wahrhaft Ueberirdische? Mit einer unglaublichen Oberflächlichkeit sieht man dem Correggio das Aeusserlichste seiner Schwebeexistenz, seiner Leidenschaft, seiner Ekstasen, namentlich seine Wolken und Verkürzungen ab und combinirt daraus jene tausende von brillanten Schein- und Schaumscenen, deren illusionäre Wirkung dann noch durch die oben (S. 385, e, 386) geschilderten kümmerlichen Hülfsmittel gesteigert und gesichert werden soll. Wer möchte in diesem Himmel wohnen? wer glaubt an diese Seligkeit? wem giebt sie eine höhere Stimmung? welche dieser Gestalten ist auch nur so ausgeführt, dass wir ein Interesse an ihrem Himmelsdasein haben könnten? Wie lungern die meisten auf ihren Wolken herum, wie lässig lehnen sie davon herab.

Ausser den bei obigem Anlass angeführten Arbeiten des Pozzo u. A. sind noch am ehesten folgende zu nennen. *Gauli:* das grosse f Fresco im Hauptschiff des Gesù in Rom, mit besonders flink gehandhabten Farben und Verkürzungen; der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, dass seine Heerschaaren aus dem Empyreum durch

a den Rahmen herabschwebten gegen den Hochaltar hin. (Oelskizze im Pal. Spada.) — In Genua die brillantesten: *Gio. Batt. Carlone* (Fresken b von S. Siro etc.), und *Carlo Baratta* (S. M. della Pace, Querschiff r., Assumption der heil. Anna). — In Venedig: der hellfarbige *Gio. Batt. Tiepolo*, der die Untensicht vielleicht am weitesten treibt, sodass Fusssohlen und Nasenlöcher die charakteristischen Theile seiner Gestalten sind; [an dessen geistreicher Lebendigkeit jedoch jedes malerisch gebildete Auge seine Freude haben wird. (Sieg des Glaubens c an der Decke von S. M. della Pietà, an der Riva; Glorie des heil. Do- d minicus in SS. Giov. e Paolo, letzte Cap. r.; dasselbe in S. M. del Ro- e sario; Deckengemälde der Scuola del Carmine; dann — wahrscheinlich das Schönste was Tiepolo je gemalt, — die Decke des grossen f Saals im Pal. Labbia; die Altarbilder in der Chiesa della Fava, in g S. Aluise, in S. Paolo u. A.) — Auch der zuweilen sehr erträgliche Manierist *Giov. Batt. Piazzetta* verdient Erwähnung (Glorie des heil. h Dominicus in SS. Giovanni e Paolo, letzte Cap. r.) — In einzelnen Köpfen und Brustbildern ist P. sogar sehr ansprechend durch die wirkungsreiche Vertheilung der Licht- und Schattenmassen. — Mr.]

Wie zuerst *Mengs* mit seinem einsamen Protest dieser wuchernden Ausartung gegenüberstand, ist oben (S. 1034) erwähnt worden. Die vollständige Reaction von Seiten eines neuclassischen Styles, den wir nicht mehr zu schildern unternehmen, tritt ein mit *Andrea Appiani*. i Fresken in S. Maria presso S. Celso in Mailand.)

Die profane Malerei ist in Zeiten eines allverbreiteten Naturalismus von der heiligen kaum zu scheiden. Vollends die Geschichten des alten Testamentes, z. B. in den vielen Bildern von halben und ganzen Figuren, welche aus *Guercino's* Werkstatt hervorgingen, werden von den profanen Historien im Styl nicht abweichen. Es giebt z. B. gerade von Guercino ausser den gleichgültigen Historien auch einige vortreffliche wie die oben (S. 1033) genannten, oder wie sein k „Salomo mit der Königin von Saba" (S. Croce in Piacenza, Querschiff r.). — Geschichten wie die der Susanna, oder der Frau des Potiphar mit l Joseph (grosse Bilder des *Biliverti* im Pal. Barberini zu Rom und in den Uffizien), oder des Loth und seiner Töchter, Situationen wie die der Judith nehmen von der Bibel nicht mehr als den Vorwand her. m (Die Susanna des *Capuccino* im Pal. Spinola, Str. nuova, zu Genua.)

Die schönste Judith ist ohne allen Zweifel die des *Cristofano Allori* a (Pal. Pitti, kleines Ex. im Pal. Corsini zu Florenz, sehr ruinirtes Ex. b im Pal. Connestabile zu Perugia); freilich eine Buhlerin, bei welcher c es zweifelhaft bleibt, ob sie irgend einer Leidenschaft des Herzens fähig ist, mit schwimmenden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut stimmt. Edler ist wohl bisweilen *Guido's* Judith (z. B. im Pal. Adorno d zu Genua); auch die des Guercin (S. 1058); bei beiden hie und da mit dem Ausdruck sehnsüchtigen Dankes. — Auch die Tochter des Herodes ist als Gegenstand am besten hier zu nennen. (Kalt und pomphaft, von *Guido*, Pal. Corsini in Rom.) Bei *Domenichino* sind alt- e testamentliche Historien im Ganzen das allerschwächste. Vier Ovale al fresco, in S. Silvestro a Monte Cavallo zu Rom, l. Querschiff; (im f r. Querschiff sieht man das fleissige Hauptbild eines seiner wenigen Schüler, *Ant. Barbalunga*, Gottvater in einer Glorie, unten zwei g Heilige); — im Casino Rospigliosi: das Paradies, und der Triumph h Davids (?); — Pal. Barberini: der Sündenfall, aus lauter Reminiscen- i zen bestehend. — David mit Goliaths Haupt, das Gegenstück zur Judith, unzählige Male, am gemeinsten von *Domenico Feti*, der ihn auf dem Haupte sitzen lässt (Pal. Manfrin in Venedig). k

Die Parabeln des neuen Testamentes, welche durch edle Behandlung gar wohl einen biblischen Typus erhalten können, ermangeln in dieser Zeit durchgängig einer solchen Weihe, ohne doch durch genrehaften Reiz (wie z. B. bei Teniers) oder durch Miniaturpracht (wie z. B. *Elzheimer's* „verlorner Sohn“ im Pal. Sciarra) zu entschä- l digen. Dem *Calabrese*, als er die Rückkehr des verlornen Sohnes malte (Museum von Neapel), erschienen offenbar die Präcedentien m seiner Hauptperson als etwas sehr Verzeihliches. „Es hat eben sein müssen.“ — *Domenico Feti* (mehrere kleine Parabelbilder im Pal. Pitti und den Uffizien) ist hier einer der Bessern. [Diese Parabelbilder des n D. Feti kommen an verschiedenen Orten vor; ähnliche, vielleicht mit Unrecht, dem B. Schidone zugeschriebene, im Pal. Sciarra, Rom.—Mr.]

Die eigentlich profane Malerei, mythologischer, allegorischer und historischer Art, wozu besonders noch eine Menge Scenen aus Tasso kommen, kann hier nur kurz berührt werden. Die *Caracci* gaben mit ihrem Hauptwerk im Pal. Farnese im Ganzen den Ton an. Wie o sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Grösse und ohne rechtes hinreissendes Leben (S. 1032), aber tüchtig und consequent,

so componirten sie auch die Liebesscenen der Götter. Was sie in Bologna von römischer Geschichte u. dgl. in die Friese von Sälen ge-
a malt haben (Pal. Magnani, Pal. Fava), ist daneben kaum des Aufsuchens werth. [Das Bedeutendste, was der höchst talentvolle *Agostino Caracci*, Annibale's älterer Bruder, in der Malerei überhaupt hinter-
b liess sind die Fresken im Pal. del Giardino zu Parma; (nicht von Lodovico C.). — Mr.] Von den Kaminbildern der Schule werden leider die besten ausgesägt, wie ich denn eine schöne improvisirte Figur dieser Art von Guido in einem Magazin käuflich gefunden habe. —
c [Für die Empfindung zahlreicher Beschauer wird *Guido's* Aurora (s. oben 1032, e) unter den idealen mythologischen Darstellungen den ersten Platz behaupten.] — Das Beste und Schönste verdankt man *Domenichino*. Das Bild der schiessenden und badenden Nymphen
d (Pal. Borghese in Rom) zeigt zwar weder ganz reine Formen noch venezianische Lebensfülle, allein herrliche Motive und jenen echten idyllischen Charakter, welcher hier wie bei den Venezianern (S. 991) die glücklichste Eigenschaft mythologischer Bilder ist. Die abgenommenen Fresken aus der Villa Aldobrandini bei Frascati (jetzt ebenda) behaupten diesen selben Charakter durch ihre Anordnung in grossartiger Landschaft. Die Deckenfresken im Hauptsaal des
e Pal. Costaguti in Rom enthalten zwar eine unglückliche Allegorie (der Gott der Zeit hilft der Wahrheit, sich zum Sonnengott zu erheben), aber die Formen sind schöner und gewissenhafter als bei den andern Malern, die in diesem Palast gemalt haben (Guercino, Albani,
f Lanfranco etc.) Zwei kleine, sehr hübsche mythologische Bildchen im Pal. Pitti. — Der nächste, welcher in der Behandlung des Mythologischen von D. lernte, war *Albani*, dessen Fresken im Pal. Verospi zu Rom (1032, d) schon erwähnt wurden. Von seinen Rundbildern der
g vier Elemente ist die eine grössere Redaction (Gal. von Turin, nebst Anderen) eine der allertüchtigsten Leistungen der modernen mythologischen Malerei, während die kleinere (Pal. Borghese V. Nr. 11—14)
h wenigstens die coketteste Lieblichkeit erreicht, deren ein Bologneser fähig war; ein paar hübsche kleine Bilder in den Uffizien; hübsche
i Putten am Gewölbe der Chornische in S. M. della Pace zu Rom. Den
k tiefsten Eindruck muss aber Domenichino auch hier auf *Nic. Poussin* gemacht haben. Seine Bilder mit ihren erloschenen Farben und etwas allgemeinen Formen reizen den Blick nicht; wer aber die Kunst geschichtlich betrachtet, wird dieses Streben, in der Zeit der falschen

Prätensionen rein und wahr zu bleiben, nur mit Rührung verfolgen können. Und einmal ist er auch ganz naiv und schön, in der Hirtenscene oder Novellenscene des Pal. Colonna; [zwar ein ächtes aber a sehr frühes, in einzelnen Theilen sogar stylloses und in der Farbe sehr nachgedunkeltes Bild des Meisters, mit seinen herrlichen Bacchanalien in Paris und in London nicht entfernt zu vergleichen.—Aecht ist von allen seinen mythologischen Bildern in Italien nur der Theseus zu Trözene, Uffizien, nicht bedeutend, und stark nachgedunkelt; von Copien besitzt die Gal. des Capitols den Zug der Flora (nach dem schönen, frühen Bilde des Louvre); Pal. Manfrin in Venedig den Tanz der Horen, dessen unvergleichlich schönes Original aus der Galerie Fesch in die des Marquis of Hertford übergegangen ist. — Mr.] — *Guercino* hat ausser jenen Fresken der Villa Ludovisi (S. 1037, a) eine Anzahl meist gleichgültiger Historienbilder gemalt (Mucius Scaevola, b im Pal. Pallavicini zu Genua), unter welchen nur die genannte Dido auf dem Scheiterhaufen (im Pal. Spada zu Rom) durch Schönheit des c Ausdruckes und durch ungemeine Kraft der Farbe sich auszeichnet. — Von einem sonst wenig bekannten *Giacinto Geminiani* ist in den Uffizien (I. Gang) eine „Auffindung der Leiche Leanders", welche die d besten Inspirationen eines Guercino und Poussin in hohem Grade zu vereinigen scheint. — *Guido* lässt mit solchen Scenen in der Regel kalt. Seine Nausikaa (Museum von Neapel) hält mit grosser Seelen- e ruhe Hof zwischen ihren Mägden. Seine Entführung der Helena (Pal. Spada) geschieht wie ein anderer Ausgang am hellen Tage. f Das treffliche Bild einer Nymphe und eines Helden, in den Uffizien. — Die streitenden Genien (Gal. von Turin), ein schönes und glückliches Motiv. Die Aurora s. oben S. 1068, c. Von der *Elis. Sirani*, welche Guido's Maniera seconda zu reproduciren nicht müde wird, findet man eine Charitas mit drei Kindern im Pal. Sciarra. g

---

Die Naturalisten malen lieber das Heilige profan als das Profane ideal; sie entschädigen sich durch das Genre. *Salvator*, der ihnen entrann, um sich in allen möglichen Gattungen zu versuchen, gab in seinem schon erwähnten Catilina (Pal. Martelli) eine ausgesuchte Ge- h sellschaft bösartig gemeinen, vornehm costumirten Gesindels. *Carlo Saraceni* malt z. B. (Pal. Doria in Rom) die Juno, welche dem ent- i haupteten Argus die Augen mit eigenem Finger ausgräbt, um sie

auf ihren Pfau überzutragen; der Charakter der Göttin ist dieser Action gemäss.

Mit *Pietro da Cortona,* bei den Neapolitanern mit *Luca Giordano,* beginnt auch für die mythologische und allegorische Frescomalerei das Zeitalter der reinen Decoration. Pietro's ungeheures Deckenfresco, welches den Ruhm des Hauses Barberini verherrlicht, und seine Deckenmalereien im Pal. Pitti wurden schon angeführt; um zu errathen, was er eigentlich meint, bedarf es einer beträchtlichen Kenntniss der barberinischen und mediceischen Hausgeschichte. Der a Plafond *Luca's* in der Galeria des Pal. Riccardi in Florenz zeigt, wie Cardinal Leopold, Prinz Cosimo (III.) u. A. als Lichtgottheiten auf den Wolken daher geritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp vertheilt. Wie gerne geht man von da zu *Giov. da S. Giovanni,* b dessen Allegorien (im grossen untern Saal des Pal. Pitti) noch absurder ersonnen, aber doch noch mit Liebe, Schönheitssinn und Farbenglanz ausgeführt sind. — Die Cortonisten und Nachfolger Luca's noch einmal zu nennen, wie sie sich durch die Paläste von ganz Italien verbreiteten, verbietet uns der Raum. Wer sich von ihrer Stylcomplicität einen Begriff machen will, braucht z. B. nur dem beliebten Thema vom Raub der Sabinerinnen nachzugehen und aufzumerken, was an diesem Moment durchgängig und ausschliesslich hervorgehoben wurde. Luca selber hat in kleinern Bildern, wie z. B. die Galac tea in den Uffizien, bisweilen eine Naivetät in Rubens Art. — Im XVII. Jahrh. sind dann die oben (S. 1034, c) genannten römischen Maler auch in der profanen Gattung bemüht, regelrechte und fleissige Bilder ohne alle Nothwendigkeit zu Stande zu bringen; in den Plafonds fürstlicher Säle dagegen lässt man sich schon eher auf Cortona's Manier gehen, sowohl im allegorischen Inhalt als im Malwerk. (Pal. d Colonna: in der Galeria die zu Ehren des Marcantonio Colonna allegorisch verklärte Schlacht von Lepanto; ein anderer Plafond, von *Luti*, zu Ehren Papst Martins V.)

Auch mit der Genremalerei, welche besonders bei den eigentlichen Naturalisten gedieh, dürfen wir uns nicht aufhalten. *Caravaggio*, der Schöpfer der neuen Gattung, wählt sich zum Gefäss derselben das lebensgrosse venezianische Halbfigurenbild und giebt demselben einen unheimlich witzigen oder schrecklichen dramatischen

Inhalt auf schlichtem dunkelm Grunde. Seine Spieler (Pal. Sciarra a in Rom), seine lüsterne Wahrsagerin (Gal. des Capitols), seine beiden b Trinker (Gal. von Modena) sind weltbekannt; im Grunde gehören sein c „Zinsgroschen" und „Christus unter den Schriftgelehrten" auch hieher. Diese Gattung, bald mehr zur Geschichte, bald mehr zum Familienporträt sich hinneigend, fand rasch durch ganz Italien Anklang, trotz ihrer Armuth und Einseitigkeit. Die Schüler Guercins malten Manches der Art. Der ganze *Honthorst* geht vorzugsweise darin auf, nur mehr nach der burlesken Seite hin. (Pal. Doria in Rom, Uf- d fizien in Florenz, wo u. a. sein Bestes, ein Souper von zweideutiger e Gesellschaft; Anderes in allen grössern Sammlungen.) Andere Nachahmer: *Manfredi, Manetti, Giov. da S. Giovanni* (Alle im Pal. f Pitti), *Lionello Spada* (grosse Zigeunerscene in der Gal. von Modena); g — einiges recht Gute in der Akademie von Venedig, ein Lautenspieler mit Weib und Knabe, eine Gruppe von drei Spielern (etwa h von *Carlo Saraceni?* welchem die treffliche Figur eines Lautenspielers im Pal. Spinola zu Genua angehört.) — Ganz eigenthümlich ein i Halbfigurenbild *Spagnoletto's* in der Turiner Galerie: Homer als blinder Improvisator mit der Geige, neben ihm sein Schreiber; mit Liebe gemalt. — Andere gehen ins harmlose Existenzbild zurück; der *Capuccino* und *Luca Giordano* malen Köchinnen mit Geflügel (Pal. k Brignole in Genua; Pal. Doria in Rom); der *Calabrese* aber, vielleicht l wie die Letztgenannten von Niederländern inspirirt, schuf ein grosses stattliches Concert in ganzen Figuren (Pal Doria. — Eine gute, wirk- m lich niederländische „Musik bei Tische" im Pal. Borghese XI. Nr. 4.). n — *Salvators* halbe und ganze Figuren sind insgemein blosse re- o nommistische Möblirbilder. (Pal. Pitti: un Poeta; un Guerriero.) — In der Galerie zu Turin: ein vortreffliches Genrebild aus der bologneser p Schule von *Giuseppe Maria Crespi,* genannt *lo Spagnuolo,* s. o. S. 1060, c (nicht Daniele Cr. wie dort bezeichnet): der h. Nepomuk, die Beichte der Königin anhörend, während ein armer Mann wartet. (Ganze Figuren unter Lebensgrösse.)

Neben diesem caravaggesken Genre gab es seit Anfang des XVII. Jahrh. in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinn. Der Holländer *Peter van Laar*, genannt *Bamboccio, Michelangelo Cerquozzi, Jan Miel* u. m. a. nordische und italienische Maler haben in dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches Vortreffliche geschaffen. (Der Verfasser kennt sie

a nur fragmentarisch. Hauptsammlung hiefür: Pal. Corsini in Florenz; von Cerquozzi vielleicht das Beste im Ausland; ein gutes kleines Bild
b des Jan Miel: der Dornauszieher, in den Uffizien). Was von *Jacques Callot* gemalt ist, hat bei Weitem nicht den Reiz seiner Radirungen; Manches ist auch nicht sicher benannt. [Kaum ein Künstlername wird so missbraucht als der des Callot. Malereien seiner Hand lassen sich überall schwer nachweisen, und kommen z. B. in Italien sicher gar nicht vor. Was ihm zugeschrieben wird: (Les malheurs de la
c guerre, Reihe von Bildchen im Pal. Corsini zu Rom; figurenreiche Stadtansichten und noch eine Reihe kleinerer Bildchen, in der Akad.
d von Venedig), ist meist abschreckend ungeniessbarer Plunder im besten Fall von dem Pisaner *Pietro Ciafferi*, genannt *lo Smargiasso*. — Mr.] — Dieses Alles wird nun weit überboten durch jene Anzahl von Kleinodien der eigentlichen holländischen und Antwerpner Schule in Turin und in den Uffizien, deren Besprechung wir uns
e versagen müssen. [Die Vereinigung des Bedeutendsten dieser Art, was die beiden genannten Galerien besitzen, würde schon eine Sammlung bilden, die hinter mancher grössern Sammlung des Nordens nicht allzusehr zurückzustehen hätte. Auch die Brera, Pal. Borghese und die Akademie zu Venedig besitzen einiges Gute. In letzter Sammlung aber bekundet der Catalog eine Unkenntniss und Begriffs-
f verwirrung, die nicht ärger gedacht werden kann. — Mr.]

Die damalige officielle Aesthetik der Italiener verabscheute im Ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige Malerei, im Affect aufgehen wollte. Daher der Vorzug jener Halbfigurenbilder ohne räumliche Umgebung und ohne Zuthaten.

In den kleinern Nebengattungen repräsentirt *Castiglione* das Thierstück, ohne recht zu wissen, was er wollte, in zum Theil lebens-
g grossen Möblirbildern (Pal. Colonna in Rom; Uffizien); *Mario de'*
h *Fiori* aber eine nur decorativ gemeinte Blumenmalerei (Spiegelcabinet im Pal. Borghese). Man vergleiche damit die unendliche Natur-
i liebe einer *Rahel Ruysch* und die zwar schon mehr conventionelle, aber noch höchst elegante Palette eines *Huysum* (Pal. Pitti). — Die grösste Sammlung von Blumenstücken, worunter treffliche von *De*
k *Heem*, in der Turiner Galerie. — Ebenda ein echter *Potter* (vier Rinder); [vielleicht das kostbarste holländische Bild das Italien überhaupt besitzt; von *Snyders* und *J. Fyt* ausgezeichnete Stillleben-Bilder. — Mr.]

Eine eigenthümliche Gattung der damaligen italienischen Kunst war ihre Schlachtenmalerei; d. h. die Darstellung des Gewühles als solchen, wesentlich nach Farben und Lichtmassen angeordnet. Ausser Cerquozzi hat *Salvator Rosa* hierin den Ton angegeben, in welchen sich jedoch ein kenntliches Echo aus der Amazonenschlacht des Rubens zu mischen scheint. Von ihm und seinen neap. Nachahmern *Aniello Falcone* und *Micco Spadaro* Schlachten und Aufruhrsbilder im Museum von Neapel; von ihm eine grössere und eine kleinere Schlacht im Pal. Pitti, Einiges auch im Pal. Corsini zu Florenz. Von dem farbenreichern *Bourguignon*, in welchem Cerquozzi und Rosa zusammentreffen, gelten als echt u. a. die sog. Schlacht bei S. Quentin in der Galerie von Turin [Nr. 420; gut und ächt! — Mr.] zwei Schlachten im Pal. Borghese, eine grosse im Pal. Pitti, zwei grosse (wahrscheinlich Abbildungen bestimmter Ereignisse) und zwei kleinere in den Uffizien, zwei im Pal. Capponi zu Florenz, und mehrere im Pal. Corsini ebenda, wo man auch die ganze Schule kennen lernt, die sich an diese Künstler anschloss. Gegenüber dem ganz geistesleer gewordenen, einst von der Constantinschlacht abgeleiteten Schlachtbilde der Manieristen (z. B. bei Tempesta) muss diese neue Behandlungsweise ein grosser Fortschritt heissen. Allein neben prächtig hervortretenden Episoden (die sich dann zu wiederholen pflegen) läuft auch ganz gedankenloses Flickwerk mit. In einigen Jahrzehnten hatte man sich, wie es scheint, an der Gattung so völlig satt gesehen, dass sie einschlief. Oder das unkriegerische Italien überliess sie den Niederländern (*Wouwerman*), den Franzosen (*Van der Meulen*) und den Deutschen, bei welchen *Rugendas* sie neu und eigenthümlich belebte. (Grosse Reihen von Kriegsbildern in der Galerie von Turin, von *Van der Meulen* und *Hughtenburg*, sowie Ausgezeichnetes von *Phil. Wouwerman.*)

a b c d e f g h

Eine der schönsten Aeusserungen des europäischen Kunstgeistes dieser Periode ist die Landschaftmalerei. Ihre wichtigsten Entwicklungen gehen auf italienischem Boden, in Rom, aber grösstentheils durch Nichtitaliener von Statten.

Angeregt durch flandrische Bilder hatte sie im XV. Jahrh. die ersten naturgemässen Hintergründe geliefert, nicht um für sich etwas zu bedeuten, sondern um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Scenen (S. 802—854) und liebevoll gemalter

Bildnisse (S. 870) zu erhöhen. Dann hatte *Rafael* sie zu einer höhern, gesetzmässigen Mitwirkung herbeigezogen, als er in möglichst Wenigem das Leben der Patriarchen zu schildern hatte (S. 937). (Von a *Polidoro* und *Maturino* zwei Frescolandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom, in einer Cap. links.) Zu gleicher Zeit erkannte *Tizian* ihre hohe Unentbehrlichkeit für die Existenzmalerei und legte bei entscheidenden Anlässen (S. 985, f; 990, a) den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung. Er zuerst hat diesen Theil der Welt in malerischer Beziehung vollkommen entdeckt und die enge Verbindung von landschaftlichen und Seelenstimmungen künstlerisch benützt. *Tintoretto* und die *Bassano* gingen ihm nach so weit sie konnten (S. 1006). *Dosso Dossi* kam, vielleicht selbständig, fast so weit als *Tizian* (S. 955, u. f.)

Seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist in Italien schon ein allgemeines Bedürfniss nach landschaftlicher Anregung vorhanden, dem aber die noch regierenden Manieristen, wie es scheint aus Hochmuth zu genügen verschmähten. Da liess man sich ganze Schiffsladungen von Gemälden aus der grossen Antwerpener Fabrik der *Brueghel* kommen. Jede italienische Galerie enthält ein paar, oft viele von diesen grünen, bunten, überladenen, miniaturartig ausgeführten Bildern, welche mit allen möglichen heiligen und profanen Geschichten staffirt sind. Vier von den allerfleissigsten, und ausserdem noch b mehrere von *Jan*, dem sog. *Sammetbreughel* (1568—1625), für seinen Gönner, den Cardinal Federigo Borromeo gemalt, in der Ambrosiana zu Mailand; [ein ausgezeichnetes in der Brera, ein sehr gutes in der c Galerie zu Turin].—Ein ganz kleines im Pal. Doria zu Rom vereinigt z. B. folgende Staffage: Wallfischfang, Austernfang, Eberjagd und eine der Visionen des Johannes auf Pathmos. Dieselbe Galerie, eine d der wichtigsten für die ganze Landschaftmalerei, enthält auch Landschaften der *Bassano*, u. a. eines sonst nicht genannten *Apollonio da Bassano*, eine grosse von *Gio. Batt. Dossi*, staffirt mit einer fürstlichen Begrüssungscene und—beiläufig gesagt—auch einen Orpheus in der Unterwelt und eine Versuchung des heil. Antonius, von dem seltenern *Peter*, dem *Höllenbrueghel*, dem Bruder des Jan. [Auch von *Jan* dem jüngern, Sohn des Sammtbrueghel, kommen in verschiedenen Sammlungen Bilder vor. — Mr.] Die Antwerpener Bilder sind freilich meist durch ihre Buntheit und durch das Mikroskopische ihrer Ausführung stimmungsloser als die der Bassaniden, welche prächtige

scharfe Lichter und duftige Schatten über ihre Felsgebirge mit steilen Städten dahin schweben lassen.

Ausser den Gemälden kamen auch Maler aus den Niederlanden, so *Matthäus Bril*, der z. B. im Vatican (Sala ducale, Biblioteca) a Veduten und freie Compositionen, beide gleich stimmungslos, al fresco malte. (Ein Bild im Pal. Colonna.) Dann sein jüngerer Bruder *Paul* b *Bril* (1554—1626), der wichtige Mittelsmann für die Verbindung der niederländischen und der italienischen Landschaft. Seine frühen Bilder sind noch bunt (Pal. Sciarra), erst allmälig wird der Poet zum Künst- c ler und lernt sein Naturgefühl grossartig aussprechen. Ob er dem Annibale Caracci oder dieser ihm mehr verdanke, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres Liniengefühl erwacht. (Bilder aus allen seinen Perioden in d den Uffizien; zwei aus der mittlern Zeit im Pal. Pitti. Frescoland- e schaften im Anbau rechts bei S. Cecilia in Rom.) Parallel mit ihm ent- f wickelt *Adam Elzheimer* von Frankfurt (1574—1620) eine nicht geringere künstlerische Macht in seinen köstlichen Miniaturen. Uffizien: Hagar im Walde, Scene aus der Geschichte der Psyche, Hirte g mit der Syrinx.) Seine Eichen, seine herrlichen Fernen, seine Felsabhänge sind naturpoetisch in ganz schönen Linien. Was von *Vinckebooms*, von *Jodocus Momper* u. a. Malern dieser Generation in Italien ist, liesse sich, wenn man es der Mühe werth erachtete, wohl sondern; so oft aber den Verfasser das Glück nach Florenz führt, gehören die h beiden Landschaften des *Rubens* (Pal. Pitti) zu seinen grössten Genüssen. Die „Heuernte bei Mecheln“, in den bescheidensten landschaftlichen Formen, giebt eine ganz wonnevolle Mitempfindung des Luft- und Lichtmomentes, während die „Nausikaa“ mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung uns in den Mitgenuss eines fabelhaften Daseins erhebt. (Nicht als Pendants gemalt, wie die ungleiche Grösse zu allem Ueberfluss zeigt.) Was von *Ruysdael*, (Gal. von Turin; Pal. Pitti) *Backhuyzen* und andern Holländern in Italien ist, kommt neben den Schätzen nordischer Sammlungen kaum in Betracht; das „Schlösschen im Weiher“ von *Andr. Stalbent* (Uffizien) und die mürrische Landschaft *Rembrandts* i (ebenda) möchten es nahezu aufwiegen. [Letzteres Bild lässt sich mit k ziemlicher Sicherheit dem *Philip Koninck* zuschreiben. — Mr.]

Von Tizian stammt wahrscheinlich die Anregung her, welche inzwischen die Bolognesen zu ihrer landschaftlichen Auffassung be-

geistert hatte. Es ist das Gesetz der Linien, welches sie der niederländischen Regellosigkeit gegenüberstellen, die Oekonomie und edle Bildung der Gegenstände, die Consequenz der Farbe. Sie lassen der Landschaft einstweilen nur selten das alleinige Recht; *Annibale* hat offenbar eine gemischte Gattung erstrebt, in welcher Landschaft und Historie einen gemeinsamen Eindruck hervorbringen sollten. (Mehrere
a Halbrundbilder mit Geschichten der Jungfrau, Pal. Doria III. Gal.
b Nr. 1, 16, 18 24; eine kleine Magdalena, ebenda I. Gal. Nr. 3; eine
c andere im Pal. Pallavicini zu Genua; — von *Agostino* eine ganz vor-
d treffliche mit bewundernswürdiger Meisterschaft ausgeführte Felslandschaft mit Badenden in Guachefarben, Pal. Pitti.) Von *Grimaldi,* dem Hauptlandschafter der Schule, wird man in Italien wenig zu Gesichte bekommen, leider auch von *Domenichino.* (Schöne Landschaft
e mit Badenden im Pal. Torrigiani zu Florenz; zwei stark geschwärzte
f in den Uffizien; Fresken im Casino der Villa Ludovisi.) Von *Franc.*
g *Mola* kommt mehrfach ein S. Bruno in schöner Gebirgsgegend vor
h (u. a. Pal. Doria). [Hauptexemplar im Louvre. — Mr.]

Salvator Rosa, ein halber Autodidakt in der Landschaft, ist hier wahrer und mächtiger inspirirt als in allen übrigen Gattungen; den Werken der Bologneser und der bald zu nennenden Franzosen verdankt er wohl nur seine höhere Ausbildung. Abendliche, oft zornig
i beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten (Pal. Colonna in Rom), unheimlich staffirt, sind Anfangs sein Hauptgegenstand; dann erhebt er sich zu einer ruhig grandiosen, durch bedeutende
k Formen und Ströme von Licht überwältigenden Art. (La Selva de' Filosofi, d. h. die Geschichte des Diogenes, im Pal. Pitti; — die
l Predigt Johannis, und die Taufe Christi, im Pal. Guadagni zu Florenz,
m Hauptbilder; Anderes in den Pal. Corsini und Capponi, so wie in den Uffizien ebenda). Dazwischen oder später malte er auch frechere
n Bravourbilder (la Pace, im Pal. Pitti) und kalte, sorgfältige, grosse, überfüllte Marinen (ebenda). Aus welcher Zeit die phantastische Landschaft mit der gespenstischen Leiche des heil. Paulus Eremita
o sein mag, wage ich nicht zu entscheiden (Brera in Mailand). [Andere im Pal. Maffei zu Volterra, wo sich eine grosse Sammlung von Briefen des Salvator befindet. — J.] — Bilder seines Schülers ***Bart. Torregiani***
p im Pal. Doria zu Rom, 1. Gal. Nr. 743.

Der bewussteste von Allen aber, der definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze ist ***Nic. Poussin.*** Seine wichtigern Land-

schaften sind fast alle in St. Petersburg und in Paris, doch findet man a im Pal. Sciarra jene einfach herrliche Flusslandschaft, in welcher S. Matthäus mit dem Engel zwischen Ruinen sitzt, [eines jener Bilder vom höchsten Adel der Linien, wie nur Poussin sie geschaffen! — Mr.] — Sein Schüler und Verwandter war *Gaspard Dughet*, genannt *Poussin* (1613—1675). Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, welche dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem Andern. In beiden Seitenschiffen von S. Martino a' monti zu b Rom eine Anzahl von meist sehr entstellten Frescolandschaften mit den Geschichten des h. Elias; im Pal. Colonna 13 Landschaften in Wasserfarbe und ebensoviel im Pal. Doria, — diese Reihen bestehen c die grosse Probe, ob eine Landschaft bloss durch Linien und Hauptformen, ohne den Reiz leuchtender Farben und Details existiren könne. — Im Pal. Corsini zu Rom: unter mehrern kaum minder treff- d lichen: der Sturm, und: der Wasserfall, letzteres Bild durch unglückliches Nachdunkeln, zumal des Grünen, sehr benachtheiligt, wie noch viele andere Bilder Gaspard's. — In der Akademia di S. Luca: mehrere e treffliche Bilder. — Im Pal. Pitti: vier köstliche kleine Bilder, welche f vorherrschend klar geblieben sind; — in den Uffizien: eine kleine g Waldlandschaft. — In der Galerie von Turin: zwei Hochbilder.

Derjenige Typus, welchen Annibale vorgebildet, die beiden Poussin ausgebildet hatten, blieb nun lange Zeit in der Malerei der herrschende, sodass die Holländer mit ihrer mehr realistischen Landschaft im Ganzen eine (allerdings glorreiche!) Minorität bildeten. Er stellt eine unbenützte Natur dar, in welcher die Spuren der Menschenhand nur als Bauwerke, hauptsächlich als Ruinen der Vorwelt, auch als einfache Hütten zum Vorschein kommen. Das Menschengeschlecht, das wir darin voraussetzen oder auch wohl dargestellt finden, gehört entweder der alten Fabelwelt oder der heiligen Geschichte oder dem Hirtenleben an, der Eindruck im Ganzen ist daher ein heroisch-pastoraler.

Seine höchste Verklärung erhielt dieser Typus durch den Zeitgenossen der Poussin, *Claude Gelée* genannt *Lorrain* (1600 bis 1682). Er war längere Zeit der Gehülfe des *Agostino Tassi*, eines Mitstreben-

a den des Paul Bril (Werke Tassi's im Pal. Corsini zu Rom, in den b Uffizien und im Pal. Pitti); seine Höhe erreichte er nach einer höchst prüfungsvollen Jugendzeit in Rom. Seine Landschaften sind im Bau weniger gewaltig als diejenigen des Poussin, alleiu es liegt auf denselben ein unaussprechlicher Zauber. Claude, als reingestimmte Seele, vernimmt in der Natur diejenige Stimme, welche vorzugsweise deu Menschen zu trösten bestimmt ist und spricht ihre Worte nach. Wer sich in seine Werke vertieft — schon ihre gleichmässige schöne Vollenduug macht diess zu einer dankbaren Arbeit — für den ist kein c weiteres Wort von Nöthen. — Im Pal. Doria zu Rom, III. Gal. Nr. 12: il Molino (frühes Bild); Nr. 23: der Tempel Apolls (Hauptwerk); d I. Gal. Nr. 25: Ruhe auf der Flucht. (Im Pal. Rospigliosi, unsichtbar: e u. a. der Tempel der Venus.). — Im Pal. Sciarra: Reiter an einem Hafen; die Flucht nach Aegypten, beides kleine Juwelen. — Im Pal. f Barberini: eine vortreffliche kleine Landschaft. — Im Museum von g Neapel: ein Sonnenuntergang am Meere; die Grotte der Egeria (fast zu kühl für Claude?) — In den Uffizien: Abendlandschaft mit Brücke, h Strom und Gebirg, abendliche Marine mit Palästen. — In der Galerie von Turin zwei schöne Seitenstücke [ächt].

Von seinen Nachfolgern ist nichts in Italien, das ihm irgend uahe i käme. Die Bilder von *Swanevelt* (im Pal. Doria zu Rom und im Pal. k Pitti), von *Joh. Both* (ebenda), von *Tempesta-Molyn* (Bilder aller Orten), bis zu den Improvisationen des *Orizzonte* (wovon ein oberer Saal in l der Villa Borghese ganz voll ist) und zu den oft sehr fleissigen Archi- m tekturbildern eines *Pannini* (Pal. Corsini in Rom, Gal. von Turin) geben immer nur einzelne Strahlen des Lichtes, das sich in Poussin und Claude gesammelt hatte.

Wer diesen beiden Meistern ausserhalb Italiens wiederbegegnet, dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen Veduten das Heimweh rege machen, welches nur zeitweise schlummert, nie stirbt, nach dem unvergesslichen Rom. Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, welches er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkömmt.

Nachträge und Berichtigungen.

189 b: st. Agostino della Robbia l. *Agostino di Duccio*, vgl. S. 610 oben.

232 a: st. Graf Hugo l. Graf Hugo von Andeburg.

246 d: st. Lodoz l. Lodov.

270 a und 297 a: st. *Brusacorsi* l. *Brusasorci*.

273 d: st. des *Cristofari* l. der *Cristofani*.

288: Die Malereien der Villa Belcaro bei Siena, irrthümlich einem *Crescenzio de' Turamini* zugeschrieben, sind von *Baldassare Peruzzi* selbst.

296 Anm.: st. *Monsignori* l. *Bonsignori*.

297 b: st. *dal Moro* l. *del Moro*.

326 c: st. dii l. degli.

355: Die Seitenzahl zu corrigiren.

378: Die Seitenzahl zu corrigiren.

565 Anm.: st. *Pajanello* l. *Paganello*.

717 c: In Cortona (Museo) ein wahrscheinlich ächtes antikes Tafelbild, Halbfigur einer Muse, auf eine Schieferplatte gemalt.

824 k: Die drei kleinen Tafelbilder in der Capelle des Arcivescovado sind von *Liberale*, nicht von Gir. dai Libri.

827: Von *Bianchi Ferrari* eine Verkündigung in der Galerie zu Modena, mit reich architektonischem Hintergrund, dem Domenico Panelli und Lorenzo Costa verwandt. — Fr.

848 k: Von *Spagna* noch eine schöne thronende Madonna in der Pinacoteca zu Perugia (Nr. 25). — Fr.

862 d: Beachtenswerthe Bilder von *Franc. Francia* noch die Dreieinigkeit mit anbetenden Heiligen in S. Giov. Evangelista zu Brescia (Taufcapelle links) und ein Altarbild in S. Frediano zu Lucca. — Fr.

858: Ein sehr gerühmtes Triptychon, angeblich ***van Eyck***, von miniaturartig feiner Durchführung befindet sich seit kurzem in der Galerie zu Palermo, II. Stock. — M. H.

872 a und *: *Lionardo's* Madonna des Hauses Araciel und die Mater Dolorosa, nur aus mittelmässigen Stichen in dem Werk von Fumagalli „Scuola di Leon. da Vinci" bekannt, scheinen höchstens nach jetzt verschollenen Schnitzbildern gestochen zu sein. — Fr.

873 a: Der Herausgeber hat irrthümlich zu Frizzoni's Bemerkung die Worte hinzugefügt „an L. di Credi erinnernd". — Das Bild ist in der Gal. Borghese „Schule des Leonardo" benannt.

905: Als ein ächtes Bild ***Rafaels*** ist die kleine Halbfigur des seine Wundmale zeigenden unbekleideten Christus in der Galerie Tosi zu Brescia zu bezeichnen. — Interessant, wenn auch nicht unzweifelhaft und nach meiner Ansicht eher von Spagna: die Halbfigur des h. Stephanus in der öffentl. Galerie (Lochis) zu Bergamo. — Fr.

950 *: Ein anderes interessantes Werk des *P. Negroni* in S. Aniello zu Neapel, Capelle der Familie de Grazia, Madonna mit Heiligen, bez. Pietro de Nigrone p. 1515. — Fr.

zu Neapel ist in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weise verklärten Schmerz übersehen kann.

Dieses Gebiet des Ausdruckes und Affectes, welchem die moderne Malerei so vieles opfert, müssen wir nun nach Inhalt und Grenzen zu durchforschen suchen. Wir beginnen mit den erzählenden Bildern heiligen (biblischen oder legendarischen) Inhaltes, ohne uns doch streng an irgend eine Eintheilung halten zu dürfen. — Auch die Altarbilder gewinnen schon seit Tizian (S. 990) gerne einen erzählenden Inhalt; jetzt ist vollends Alles willkommen, was auf irgend eine Weise ergreifen kann.

Man sieht in S. Bartolommeo a Porta ravegnana zu Bologna (vierter Altar rechts) eines der prächtigsten Bilder des *Albani:* die Verkündigung; Gabriel, eine schöne Gestalt, fliegt der Jungfrau leidenschaftlich zu. (Man vergleiche das colossale Fresco des *Lod. Caracci* über dem Chor von S. Pietro in Bologna.) — Die Geburt Christi, das Presepio, früher immer naiv dargestellt, war durch Correggio's heilige Nacht zu einem Gegenstand des aufs Höchste gesteigerten Ausdruckes und des Lichteffectes geworden. (Welchen letztern man z. B. in zweien der bessern Bilder des *Honthorst*, Uffizien, nach Kräften reproducirt findet.) Wie völlig missverstand nun z. B. *Tiarini* in einem sonst trefflichen Bilde (S. Salvatore zu Bologna, Querschiff links) den stillen, idyllischen Sinn der Scene! Er malt sie höchst colossal und lässt den Joseph ganz declamatorisch auf die Maria hindeuten, damit der Beschauer aufmerksam werde. — Gleichgültiger werden insgemein behandelt die Anbetungen der Hirten und der Könige, u. a. von *Cavedone* (S. Paolo in Bologna, dritte Cap. rechts) der bei aller Tüchtigkeit sehr das Ordinäre herauszukehren pflegt.. Eine Anbetung der Hirten von *Sassoferrato* (Mus. von Neapel) giebt gerade das Gemüthliche, das vorzugsweise sein Element ist; im Jahrhundert des Pathos eine vereinzelte Erscheinung. — Von den Geschichten der heil. Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten behandelt: der Tod der heil. Anna (von *Sacchi*, in S. Carlo ai Catinari zu Rom, Altar links), der Tod des heil. Josephs (von *Lotti*, in der Annunziata zu Florenz, Cap. Feroni, die zweite links; — von *Franceschini*, in Corpus

Domini zu Bologna, erste Cap. links). *Caravaggio* dagegen, der oft
a mit Absicht das Heilige alltäglich darstellte, malt (in einem Bilde des Pal. Spada zu Rom) zwei hässliche Nätherinnen, womit die Erziehung
b der Jungfrau durch S. Anna gemeint ist, im Pal. Corsini: „eine Entwöhnung des Bambino“ in seiner derbsten Art. — Bei den Kindbetten
c (*Lod. Caracci:* Geburt des Johannes, Pinac. von Bologna, spätes resolutes Hauptbild) mochte man, wenn auch unbewusst, den Nachtheil empfinden, in welchem man sich z. B. gegen die Zeit eines Ghirlandajo befand; damals war die Grundauffassung ideal, das Einzelne individuell, jetzt die Grundauffassung prosaisch, die Einzelform allgemein. — (Besonders einflussreich müssen die nur unscheinbaren Bilder des
d *Agostino* und *Lodovico* in S. Bartolommeo di Reno zu Bologna, 1. Cap l., Anbetung der Hirten, Beschneidung und Darstellung, gewesen sein.) — Unter den Jugendgeschichten Christi, die nunmehr in sentimentaler Absicht bedeutend ausgesponnen wurden, behauptet die Ruhe auf der Flucht immer den ersten Rang, und hier giebt Correggio's Madonna della scodella (S. 967, d) wesentlich den Ton an.
e Eine schöne kleine Skizze des *Annibale* im Pal. Pitti zeigt diess z. B. deutlich; auch das betreffende unter *Bonone's* trefflichen Fresco-
f bildern im Chor von S. Maria in Vado zu Ferrara. U. a. m. *Saraceni* trifft noch einmal den wahren idyllischen Inhalt, wenn auch in barocker
g Art. (Bild im Pal. Doria zu Rom 1. Gal. Nr. 32: Mutter und Kind schlummern, ein Engel spielt Violine und Joseph hält das Notenblatt.) Bei den meisten aber wird die Scene zu einer grossen Engelcour im Walde; so schon in dem oben (S. 1029, b) erwähnten Prachtbilde des *Rutilio Manetti;* vollends aber ist es ergötzlich zu sehen, was ein später Neapolitaner daraus gemacht hat. (Bild des *Giac. del Po,* im
h rechten Querschiff von S. Teresa zu Neapel oberhalb des Museums.) Die Scene ereignet sich auf einer Nilinsel; Joseph wacht auf, es ist eben himmlische Audienz; die Madonna spricht mit einem Engel, der einen Nachen anbietet und überlässt inzwischen das Kind der Bewunderung und Anbetung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges; die ältern darunter meistern die jüngern u. s. w. — In andern Scenen des Jugendlebens Christi ist *Sassoferrato* allein fast immer naiv sammt
i seiner Sentimentalität; eine heil. Familie im Pal. Doria zu Rom; Josephs Tischlerwerkstatt, wo der Christusknabe die Späne kehrt, im
k Museum von Neapel. Bei den Bolognesen wird bisweilen auf eine nicht ganz gesunde Weise die Handlung des Christus auf das Christus-

kind übertragen, wie z. B. in einem Bilde des *Cignani* (S. Lucia zu Bologna, dritter Altar links), wo das Bambino vor den Knieen der a Mutter stehend den Johannes und die heil. Teresa mit Kränzen belohnt. Bei *Albani* (Mad. di Galliera zu Bologna, zweiter Altar links) b ist eine Vorahnung der Passion so ausgedrückt, dass das Christuskind affectvoll emporblickt nach den mit den Marterinstrumenten (wie mit Spielzeug) herumschwebenden Putten; unterhalb der Stufen Maria und Joseph, ganz oben Gott-Vater, bekümmert und gefasst. — Von den zahllosen Josephsbildern ein gutes von *Guercino* (S. Giov. in monte zu Bologna, dritte Cap. rechts); das Kind hält dem Pflege- c vater eine Rose zum Riechen hin.

Eine Scene wie Christus unter den Schriftgelehrten (S. 915, Anm.) muss bei der naturalistischen Auffassung noch viel bedenklicher werden, als sie schon an sich ist. *Salvator Rosa* (Museum von Neapel) d malt um den hülflosen Knaben herum das brutalste Volk. — Einzelne Bilder der Taufe und der Versuchung werden unten genannt werden. Die Wunder Christi werden fast ganz verdrängt durch die Wunder der Heiligen; an der Hochzeit von Kana wird gerade das Wunder am wenigsten hervorgehoben; (angenehmes grosses Genrebild dieses e Inhaltes, von *Bonone*, Ateneo zu Ferrara.) — Die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel hat z. B. *Guercino* in einem gleichgültigen Bilde geschildert (Pal. Brignole zu Genua); lehrreicher f ist es, in der grossen Frescodarstellung dieser Scene, welche *Luca Giordano* a' Gerolomini (S. Filippo) zu Neapel über dem Portal g gemalt hat, zu sehen mit welchem Wohlgefallen der Neapolitaner eine solche Execution darstellt. — Von den Auferweckungen des Lazarus ist die des *Caravaggio* (Pal. Brignole zu Genua) immer eine der be- h deutendsten Leistungen des gemeinern Naturalismus. — Das Abendmahl fällt gleich unwürdig aus, ob es als Genrebild oder als Affectscene behandelt werde. Ersteres ist z. B. der Fall in dem grossen Bilde des *Aless. Allori* (Akad. zu Florenz), welches eine ganz schön i gemalte, lebendige „Scene nach Tische" heissen kann. Bei *Domenico Piola* (S. Stefano in Genua, Anbau links) fehlt es nicht an Pathos k aller Art, allein das „Unus vestrum" geht unter in einem gesuchten Lichteffect und in den Zuthaten (Bettler, Aufwärter, Kinder, auch ein niederschwebender Reigen von Putten). — Im Chor von S. Martino zu Neapel sind ausser der grossen Geburt Christi von *Guido* vier l colossale Bilder dieser Gattung zu finden, deren zum Theil berühmte

Urheber doch hier nicht auf ihrer rechten Höhe erscheinen: *Ribera*, die Communion der Apostel; — *Caracciolo*, die Fusswaschung; — *Stanzioni*, figurenreiches Abendmahl; — *Erben des Paolo Veronese*, Einsetzung der Eucharistie. (So Galanti, dem ich beim Erlöschen meiner Erinnerungen folgen muss), [bei Murray: die Eucharistie von *Carlo Cagliari*]. — Von den Passionsscenen (abgesehen von einzelnen Figuren, wie das Eccehomo, der Crucifixus) ist es hauptsächlich der Moment des Affectes im vorzugsweisen Sinne, welcher nun tausendmal dargestellt wird: die Pietà, der vom Kreuz abgenommene Leichnam, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und Andern. Die Vorbilder Tizian's und Correggio's berechtigten und reizten hier zur höchsten Steigerung des Ausdruckes. Wie bei der Scene unter dem Kreuze, so wird nun auch hier, dem Wirklichkeitsprincip gemäss, die Madonna fast immer ohnmächtig, d. h. der sittliche Inhalt muss mit einem pathologischen theilen. Wo dieser Zug ausgeschlossen ist, wie z. B. in den Bildern, welche nur die Madonna mit dem Leichnam auf a den Knieen darstellen (*Lod. Caracci:* im Pal. Corsini zu Rom; *Anni-* b *bale*: im Pal. Doria und im Museum von Neapel), da ist auch der Ein- c druck viel reiner. — Die bedeutendste jener vollständigern Darstellungen ist wohl die schon wegen ihrer Anordnung (S. 1047) er- d wähnte Mad. della Pietà des *Guido* (Pinacoteca von Bologna); leider hatte er den Muth nicht, diese Scene, wie Rafael seine Transfiguration, in einen bestimmten obern, auf einen zweiten Augenpunkt berechneten Raum zu versetzen (etwa auf einen Hügel), sondern brachte sie als auf einer über den knieenden Heiligen hängenden Tapete gemalt, als Bild im Bilde an, bloss um raum-wirklich zu bleiben. — Herrlich f ist dann (noch in ihrem Ruin) die Pietà des *Stanzioni* über dem Portal von S. Martino zu Neapel: den seelenvollsten Bildern des Van Dyck gleich zu achten; auch in der edlen Haltung und Verkürzung des Leichnams alle Neapolitaner, zumal den Spagnoletto (S. 1048, k) übertreffend. — *Luca Giordano* (Bild im Museum), der sich hier be- g müht, innig zu sein, umgiebt wenigstens die Leiche nicht mit caravaggesken Zigeunern, sondern mit gutmüthigen alten Marinari. — h Von den Grabtragungen wurde die des Caravaggio schon erwähnt; ein Bild des *Annibale* in der Galerie zu Parma ist aus der Zeit, da er dem Correggio völlig zu eigen gehörte. — Von den Scenen nach der i Auferstehung hat z. B. *Guercino* den Thomas gemalt, welcher nicht bloss Christi Wunde berührt, sondern ein paar Finger hineinschiebt

(Gal. des Vaticans). Man frägt sich, wer die Beschauer sein mochten, die an einer so rohen Verdeutlichung und an so unedeln Charakteren Gefallen fanden. Allein man kann noch viel gemeiner sein. Der a *Capuccino Genovese* hat dasselbe Factum (Pal. Brignole) so aufgefasst, als würde über eine Wette entschieden. — Die Himmelfahrt Christi wird fast ganz durch diejenige der Maria ersetzt, wovon unten.

Aus dem Leben der Heiligen wird zunächst das Affectreiche und Bewegte nach Kräften hervorgehoben [1]). Ein Hauptbild dieser Art ist die Belebung eines Knaben durch S. Dominicus, von *Tiarini* (Cap. b des Heiligen, in S. Domenico zu Bologna, rechts); dasselbe ist angefüllt mit allen Graden der Verehrung und Anbetung. Gegenüber links das Hauptwerk des *Lionello Spada*: S. Dominicus, der die ketze- c rischen Bücher verbrennt, ein äusserlich leidenschaftliches Thun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das Beste ist, was einem so entschlossenen Naturalisten gelingen mag. Allein geschichtliche Scenen dieser Art nehmen nur einen geringen Raum ein neben den beiden Hauptgegenständen dieser Zeit; welche oft genug auf Einem Bilde vereinigt sind: den Martyrien und den himmlischen Glorien.

Für die Martyrien, welche zur Manieristenzeit (S. 1018, 1) sich von Neuem entschieden in der Kunst festgesetzt hatten, besass man ein grelles Präcedens von Correggio (S. 968, b). Alle Maler wetteifern nun, nachdrücklich zu sein im Grässlichen. Der einzige *Guido* hat in d seinem bethlehemitischen Kindermord (Pinac. von Bologna) Maass zu halten gewusst, das eigentliche Abschlachten nicht dargestellt, in den Henkern Härte, aber keine bestialische Wildheit personificirt, die Grimasse des Schreiens gedämpft, ja durch eine schöne wahrhaft architektonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das Grässliche zum Tragischen erhoben; er hat diese Wirkung hervorgebracht ohne Zuthat einer himmlischen Glorie, ohne den verdächtigen Contrast des ekstatischen Schmachtens zu den Gräueln; sein Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Composition des Jahrhunderts. (Die Kreuzigung Petri, in der vatican.

---

[1]) Eine Quelle solcher Inspirationen für die ganze Schule waren hauptsächlich jene jetzt erloschenen Fresken bei S. Micchele in Bosco zu Bologna S. 1036; d.

a Galerie, scheint unfreiwillig gemalt.) — Aber schon der sonst milde
und schön gesinnte *Domenichino*, welch ein Schlächter je nach Um-
ständen! Anzufangen von seinem frühen Fresco der Marter des heil.
b Andreas (in der mittlern der 3 Capellen neben S. Gregorio in Rom);
war es Wahl oder glücklicherer Zufall, dass sein Mitschüler *Guido*
(gegenüber) den Gang zum Richtplatz darstellen und jenen herrlichen
Moment treffen durfte, da der Heilige von fern das Kreuz erblickt
und mitten im Zuge niederkniet? — *Domenichino* dagegen malt die
eigentliche Marterbank und bedarf, um diese und ähnliche Scenen ge-
niessbar zu machen, jener Zuschauer, zumal Frauen und Kinder, wel-
che ihre Herkunft aus Rafaels Heliodor, Messe von Bolsena, Schenkung
Roms, Tod des Ananias, Opfer zu Lystra etc. (S. 940) nur wenig ver-
läugnen; von Domenichino aus verbreiten sich diese Motive dann
c über die meisten Werke der Nachfolger. In seiner Marter S. Sebastians
(Chor von S. M. degli Angeli zu Rom, rechts) lässt er sogar Reiter
gegen diese Zuschauer einsprengen und zersplittert damit das ganze
d Interesse. Vom Widrigsten, überdiess unangenehm gemalt, sind seine
Marterbilder in der Pinacoteca zu Bologna; in der Marter der heil.
Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstoss sammt Zuthaten un-
säglich roh zu all dem Geigen, Blasen und Harfnen der Engelgruppe
oben; — die Marter des S. Pietro Martire ist nur eine neue Redaction
der tizianischen; — die Stiftung des Rosenkranzes gestehe ich gar
nicht verstanden zu haben; unter den weiblichen Charakteren und
Engeln macht sich hier das nette, soubrettenhafte Köpfchen mit dem
rothen Näschen, welches dem D. eigen ist, ganz besonders geltend. —
Solche Beispiele mussten schon in Bologna selbst Nachfolge finden.
e Von *Canuti*, einem sehr tüchtigen Schüler Guido's, ist in S. Cristina
(4. Altar r.) die Misshandlung der Heiligen durch ihren Vater — man
sehe wie — gemalt. Auch *Maratta*, sonst Guido's treuer Verehrer,
holt sich in solchen Fällen doch lieber seine Inspiration aus Domenichi-
f no's S. Sebastian (Marter des heil. Blasius in S. M. di Carignano zu Genua,
1. Alt. r.). — *Guercino* ist in Martyrien erträglicher als man erwarten
g sollte. (Gal. von Modena; Marter des heil. Petrus, Hauptbild; —
h Dom von Ferrara, Querschiff rechts: Marter des heil. Laurentius,
sehr der Restauration würdig.) — Von dem Florentiner *Cigoli* sieht
i man in den Uffizien eine mit grosser Virtuosität gemalte Marter des
heil. Stephanus, der bereits mit Steinen geworfen und mit Fusstritten
misshandelt wird, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. —

Carlo Dolci's heil. Apollonia (Pal. Corsini in Rom) begnügt sich damit, uns die Zange mit einem der ausgerissenen Zähne auf das Niedlichste zu präsentiren. a

Wahrhaft abscheulich sind in solchen Fällen die eigentlichen Naturalisten. *Caravaggio* selber zeigt uns in einem einzigen Kopfe schon die ganze falsche Rechnung des Naturalismus; es ist seine Medusa in den Uffizien gemeint. Stets begierig nach einem Ausdruck b des Augenblickes und schon desshalb gleichgültig gegen den tiefern immanenten Ausdruck (den er in der Grablegung gar wohl erreicht), malt er einen weiblichen Kopf im Moment der Enthauptung; könnte derselbe aber z. B. beim Ausreissen eines Zahnes nicht eben so aussehen? — Nothwendiger Weise erregt das Grässliche, wie diese Schule es auffasst, mehr Ekel als tiefes Bangen.

Zuweilen sucht er durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Blutes Grauen zu erregen; seine Marter des heil. Matthäus (S. c Luigi in Rom, letzte Cap. l.) wirkt durch die Zuthaten fast lächerlich. Sein Schüler *Valentin* hat zu viel Geist, um ihm auf diesen Bahnen zu folgen; in seiner Enthauptung des Täufers (Pal Sciarra zu Rom) d tritt ein physiognomisches Interesse an die Stelle des Grässlichen. (Dieselbe Scene, das beste Bild des *Honthorst* in S. M. della Scala zu Rom, rechts, lässt doch ziemlich gleichgültig.) Andere dagegen e malen so crud als möglich. Sujets wie der Mord Abels (von *Spada*, im Museum von Neapel), von der *Elis. Sirani,* Galerie von Turin, das f Opfer Isaaks (von *Honthorst,* im Pal. Sciarra zu Rom) werden jetzt g ganz henkermässig behandelt, vorzüglich aber die Heldenthat der Judith, wofür eine gewisse *Artemisia Gentileschi* eine Art Privilegium besass [1]) (Uffizien; Pal. Pitti; Pal. Sciarra); auch der h

1) [*Artemisia Gentileschi,* die Tochter des trefflichen Orazio Gentileschi, mit dem sie jahrelang hochgeehrt und besonders durch ihre Bildnisse beliebt am Hof Karls I. von England lebte, verdient nicht jenes wegwerfende Epitheton. Allerdings ist die Wahl des Gegenstandes auffallend, doch begreift sich, dass die Heldenthat der Wittwe von Bethulien für ein Weib etwas Bestechendes hatte. Dreimal finden wir die Vorstellung allein in Florenz, einmal in den Uffizien, zweimal im Pal. Pitti, wo auch die * reizende Gestalt einer Maria Magdalena. Das ganze Jahrhundert hat übrigens wenig hervorgebracht, was sich in sorgfältiger und liebevoller Ausführung, in klarer Färbung und in bestechendem Helldunkel mit den Werken der Artemisia messen könnte. Durch dieselben Eigenschaften glänzt auch die lebensgrosse, berühmte Verkündigung des *Orazio G.* in der Galerie zu Turin. Dagegen ist allerdings das Verdienst der Composition bei ** Beiden sehr gering und die Charaktere sind vorwiegend unedel. — Mr.]

a *Cavaliere Calabrese* leistete das Mögliche (Mus. von Neapel). Andere legendarische Marterscenen übergehen wir. Durch einen sonderbaren Zufall war gerade die erste grosse römische Bestellung, welche *Nic. Poussin* erhielt, die Marter des heil. Erasmus, welchem die Därme aus dem Leib gewunden werden. (Für S. Peter gemalt, jetzt in der Galerie des Vaticans.) Er brachte ein Werk zu Stande, welches in Betreff des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört. (Kleine eigenhändige Wiederholung [oder wohl eher noch die Originalskizze des Meisters — Mr.] im Pal. Sciarra.)

Während nun um der vermeintlich ergreifenden Wirklichkeit willen nach dieser Seite hin alle Schranken übersprungen werden, zeigen sich dieselben Maler (die ja zum Theil Cavaliere hiessen!) bemüht, in heilige Vorgänge den guten Ton und die bemessenen Formen der damaligen Gesellschaft hineinzubringen. (Vgl. Parmegianino S. 972, c. d.) Namentlich werden jetzt die Engel dazu erzogen, eine noble Dienerschaft vorzustellen, den Hof der heiligen Personen zu bilden.

c Im Refectorium der Badia bei Fiesole wird man nicht ohne Heiterkeit betrachten, wie Christus nach der Versuchung von den Engeln bedient wird; doch sieht dergleichen bei *Giov. da S. Giovanni*, der das Fresco malte, immer naiv aus. Schon viel wohlerzogener sind die Engel in

d der grossen Taufe Christi von *Albani* (Pinac. von Bologna); man erinnert sich bei ihrer Dienstfertigkeit unwillkürlich, wie auf mittelalterlichen Bildern die kleiderhaltenden Engel noch Zeit und Stimmung zur Anbetung übrig haben. Putten als Lakaien, ausserhalb der Scene

e wartend, sieht man auf einer „Vermählung der heil. Catharina" von *Tiarini* (ebenda); ausser der genannten Heiligen wohnen auch S. Margaretha und S. Barbara der Ceremonie bei; der gute Joseph schwatzt inzwischen draussen im Vordergrunde mit den drei kleinen Dienstboten, welche das Rad der Catharina, den Drachen der Margaretha und das Thürmchen der Barbara zu hüten haben. — Ein gewisses Ceremoniell war schon in den venezianischen Empfehlungsbildern (S. 1013) üblich. Jetzt kommen aber Dinge vor, wie z. B. ein

f Condolenzbesuch sämmtlicher Apostel bei der trauernden Madonna; Petrus als Wortführer kniet und wischt sich mit dem Schnupftuch die Thränen ab (gemalt von *Lod. Caracci* als Deckenbild der Sacristei von S. Pietro zu Bologna). Oder S. Dominicus stellt den heil. Fran-

ciscus dem heil. Carmeliter Thomas vor, wobei ganz die höfliche Neugier herrscht, die in solchen Fällen am Platze ist (*Lod. Caracci,* in der Pinac.). Wie ganz anders giebt das XV. Jahrh. ein solches Zusammentreffen von Heiligen! (S. 591, b.) In *Aless. Allori's* Krönung Mariä (agli Angeli, Camaldulenser, in Florenz, Hochaltar) küsst Maria dem Sohne ganz ergeben die rechte Hand. — Auch S. Antonius von Padua bekömmt das Kind gar nicht immer auf die Arme, sondern es wird ihm nur zum Handkuss hingereicht (Bild des *Lod. Caracci,* Pinac. von Bologna). a b c

---

Wir wenden uns nun zu denjenigen Bildern, in welchen der Seelenausdruck vor dem erzählenden Element den Vorrang hat, um dann zur Behandlungsweise des Ueberirdischen überzugehen.

Der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenseins in Wonne und Hingebung war von den grossen Meistern der goldenen Zeit auf wenige, seltene Gelegenheiten verspart worden. Zwar macht bereits Perugino recht eigentlich Geschäfte damit, allein Rafael malte nur Einen Christus wie der in der Transfiguration, nur Eine heil. Cäcilia; Tizian nur Eine Assunta wie die in der Akademie von Venedig. Jetzt dagegen wird dieser Ausdruck ein Hauptbestandtheil desjenigen Affectes, ohne welchen die Malerei überhaupt nicht mehr glaubt bestehen zu können.

Zu einer endlosen Masse vermehren sich nunmehr jene einzelnen Halbfiguren, welche von den frühern Schulen in verschiedener Absicht, z. B. in Venedig als schöne Daseinsbilder waren gemalt worden. Jetzt liegt ihr Hauptwerth darin, dass man jenen gesteigerten Ausdruck ohne weitere Motivirung darin anbringen kann. Die Sehnsuchtshalbfigur bildet fortan eine stehende Gattung. (Ein früheres vereinzeltes Beispiel bei gewissen Nachfolgern Lionardo's S. 882, a.) Zunächst wird jetzt statt eines schlichten Christuskopfes durchgängig der Dorngekrönte, das Ecce homo gemalt. (Pal. Corsini in Rom, von *Guido, Guercino* und *C. Dolci*; — Pinac. in Bologna, die vortreffliche Kreidezeichnung *Guido's*; Galerie von Turin: vorzügliches Ecce homo von *Guercino.*) Das Motiv, wie man es gab, stammt wesentlich von Correggio, allein die Reproduction ist bisweilen frei, erhaben und tiefsinnig zu nennen. Unter den Madonnen werden die Bilder der Mater dolorosa zahlreicher. Die vielen Halbfiguren von Sibyllen, d e f

deren trefflichste von *Guercino, Domenichino* in und ausserhalb Italiens zerstreut sind, haben meist den Ausdruck des Emporsehnens (S. 941, c). Für Propheten und Heilige aller Art gab es eigene Werkstätten; in sehr verschiedener Weise und doch der Absicht nach eng verwandt arbeiteten besonders *Spagnoletto* und *Carlo Dolci* dergleichen. Den
a erstern möge man in den Galerien von Parma und Neapel verfolgen,
b den letztern im Pal. Pitti, in den Uffizien, und besonders im Pal. Corsini zu Florenz, wo man auch seinen Nachahmer *Onorio Marinari* kennen lernt. Ueber Dolci's Süsslichkeit, seiner conventionellen Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, seinen schwarzen Schatten und geleckten Lichtpartien, der übereleganten Haltung der Hände etc. darf man doch einen bedeutenden angeborenen Schönheitssinn nicht vergessen, auch den Fleiss und Schmelz der Aus-
c führung nicht. — Von den Neapolitanern hat *Andrea Vaccaro* (Mus. von Neapel) in solchen Bildern am meisten Ernst und Würde, wie er sich denn selbst in seinem Kindermord (ebenda) zu mässigen weiss.
d (Sein bestes Bild sonst der Gekreuzigte mit Angehörigen, in Trinità de' Pellegrini.)

Ob heilige oder profane Personen dargestellt werden, ändert im Ganzen nicht viel. Die Lucretien, Cleopatren, auch die Judith,
e wo sie ekstatisch aufwärts schaut (*Guercino*, im Pal. Spada zu Rom),
f der siegreiche David in ähnlichem Moment (*Gennari*, Pal. Pitti), ja
g selbst der sich erstechende Cato (*Guercino*, Pal. Brignole in Genua), u. dgl. m. zeigen nur andere Nuancen desselben Ausdruckes.

Auch ganze oder fast ganze Figuren in Einzeldarstellung werden sehr häufig, eben diesem Ausdruck zu Liebe. An ihrer Spitze steht S. Sebastian; die besten Bilder glaube ich (S. 1036, f)
h schon genannt zu haben (wozu noch der *Guercino*, Pal. Pitti, zu rechnen sein mag). Dann betende Heilige in Ueberfluss; der reuige
i Petrus (man vgl. *Guercino*, im Mus. v. Neapel — hier mit dem Schnupf-
k tuch! — *Guido* und *C. Dolci*, beide im Pal. Pitti; *Pierfranc. Mola*
l im Pal. Corsini zu Rom) auf allen Stufen des Jammers; — büssende Magdalenen aller Art, von der heftigsten Betheurung bis zur ruhigen
m Beschaulichkeit (*Cristofano Allori*, im Pal. Pitti; *Domenico Feti*, in
n der Akad. von Venedig; *Guercino*, in der vatican. Galerie, motivirt die Rührung der M. dadurch, dass zwei Engel ihr die Nägel vom Kreuz vorweisen müssen); — S. Franz im Gebet (besonders niedrigen
o Charakters bei *Cigoli*, Pal. Pitti und Uffizien). — Bei Darstellung der

Mönchsandacht hat der Carthäuserorden einen ganz merkwürdigen Vorzug einfacherer Innigkeit (S. 699, b). Was in Le Sueur's Geschichten des heil. Bruno (Louvre) am Meisten ergreift, findet sich auch in italienischen Carthäuserbildern wieder. Die Ereignisse sind nicht günstiger noch ungünstiger für die malerische Behandlung als diejenigen anderer Orden; es ist dieselbe Art von Visionen, Casteiungen, Thätigkeiten (besonders Schreiben), Gebeten, Wunderwirkungen durch Geberde, bis auf den Tod auf dem harten Lager oder unter Mörderhänden. Allein die tiefe und stille Seelenandacht, mag sie den Blick nach oben wenden oder demüthig sinnend auf die Brust senken, vergisst hier die Welt und den Beschauer mehr als irgendwo. Man wird in allen Certosen Italiens dieses Gefühl haben; am schönsten vielleicht bei *Stanzioni* (in S. Martino zu Neapel, Cap. di S. Brunone, die 2. l., mit Geschichten und Apotheose des Heiligen; womit seine „Fürbitte des S. Emidio" in Trinità de' Pellegrini, sowie das Bild seines Schülers *Finoglia* im Museum zu vergleichen ist: S. Bruno, der die Ordensregel empfängt). Auch *Guercino's* Madonna mit den beiden betenden Carthäusern (Pinac. von Bologna) ist eines seiner liebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung giebt dem Orden in der That einen ganz eigenen Typus. Uebrigens mögen auch die weissen Gewänder dieser Ordensleute eine ruhige, feierliche Haltung fast gebieterisch verlangt haben. Mehrere zusammen, in heftiger Bewegung, gäben gar kein Bild mehr.[1]) Desshalb verhält sich auch S. Romuald mit seinen Camaldulensern auf dem schönen Bilde des *Sacchi* (Gal. des Vaticans) ganz eben so ruhig.

a b c d

Neben dieser immer schönen und gemässigten Andacht entsteht aber eine eigentliche Ekstasenmalerei; eine Glorie oben, unten der oder die Heilige, der Ohnmacht nahe, ringsum Engel als Helfer und Zuschauer. Die Legende des heil. Franz enthält einen in der Kunst berechtigten, desshalb auch von jeher dargestellten Moment, welcher die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt: den Empfang der Wundmale. Schmerz und Entzücken und Hingebung so in Eins flies-

[1]) [Diess hat doch z. B. der treffliche *Carpaccio* dargestellt in der Geschichte des h. Hieronymus, vor dessen Löwen die Ordensbrüder voll Entsetzen fliehen (Scuola di S. Giorgio in Venedig), damit freilich auch eine rein komische Wirkung erreicht. — Mr.] (a)

sen zu lassen, dazu war die Malerei des XVII. Jahrh. vorzüglich fähig.
a (Bild *Guercino's*, alle Stimmate zu Ferrara, Hauptaltar; ein anderes
b in S. M. di Carignano zu Genua, links vom Portal.) Allein dass man auch bei andern Heiligen nicht mehr mit der guten und wahren Andacht zufrieden war, bei der Darstellung der Verzücktheit aber keinen höheren Moment mehr kannte als das Ohnmächtigwerden (vgl. S. 1052), — das musste zur widrigen Lüge führen. Ein sehr gut ge-
c maltes Bild dieser Art mag statt aller genannt werden: die Ohnmacht des S. Stanislas, im Gesù zu Ferrara, 2. Alt. r., von dem späten Bologneser *Giuseppe Maria Crespi* gen. *lo Spagnuolo*, [einem Künstler, der in dem gesunden Naturalismus und dem rein malerischen Gefühl Verwandtschaft mit den grossen Spaniern zeigt. — Mr.] — Nur Eins fehlt, um die Entweihung zu vollenden: ein lüsterner Ausdruck in den Engeln; *Lanfranco*, der gemalte Bernini (S. 708, c), sorgt auch dafür.
d (Ekstase der S. Margherita da Cortona, Pal. Pitti.) Das Jahrhundert war in diesen Sachen ganz verblendet. Ein schönes Bild des *Cavedone*
e (in der Pinac. v. Bologna), Madonna auf Wolken, das Kind den unten knieenden Heiligen zeigend, enthält zweierlei Ausdruck; in dem heiligen Schmid (S. Eligius?) die conventionelle Inbrunst, in S. Petronius aber, mit seinen drei Chorknaben, eine ruhige rituelle Andacht; wie ungleich ergreifender die letztere auf uns wirkt — ahnte es der Meister oder nicht?

Auch die Madonna wird jetzt dann mit der grössten Vorliebe dargestellt, wenn sie nicht mehr bloss Object der Anbetung ist, sondern selber die überirdische Sehnsucht, den heiligen Schmerz empfindet. Jener schöne Kopf des *Van Dyck* (S. 1042, b) beweist es allein schon; die Assunten und Schmerzensmütter repräsentiren fast durchgängig ein höheres Wesen als die blosse Mutter des Bambino, welche eben doch dem Naturalismus anheimfällt, ohne dabei immer naiv zu sein, wie in jenen herrlichen Bildern Murillo's. Es giebt gute, in Correggio's Art gemeinte Mütter und heilige Familien von den Caracci, zumal *Annibale*. — Von *Guercino* kommen einzelne Madonnen mit edel-matronalem Ausdruck vor. *Guido* ist sehr ungleich; eine vor-
f zügliche Madonna mit dem schlafenden Kind im Quirinal; eine gute
g frühe heil. Familie im Pal. Spinola, Str. nuova zu Genua; aber eine
h seiner wichtigsten Madonnen, die er als besonderes Bild (Galerie zu
i Turin, Copie in der Brera zu Mailand, eine Nachahmung von *Elis.*
k *Sirani* im Pal. Corsini zu Rom) und dann als Bestandtheil des grossen

Bildes vom Pestgelübde (Pinac. zu Bologna) behandelt hat, sieht unleidlich prätentiös aus, als liesse sie das Kind für Geld sehen. Ueberhaupt wird die Mutter in dieser Epoche nur zu oft eine missmuthige Custodin des Kindes (Ovalbild des *Maratta* im Pal. Corsini zu Rom); sie hat oft etwas zu schelten, sodass Musikputten u. dgl. Dienerschaft nur ganz schüchtern mit einer abgemessenen Ergebenheit ihre Befehle empfangen und der kleine Johannes sich kaum recht herbeiwagt. Das vornehme, zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird (vgl. S. 1056) findet seine Parallele in damaligen Ansichten über den geistlichen Stand (Ranke, Päpste, III, 120). — Nicht umsonst fühlt man sich immer wieder von *Sassoferrato* gefesselt, dessen milde, schöne, gewissenhaft gemalte Madonnen ohne Ausnahme ein Mutterherz haben, worüber man den Mangel an Grossartigkeit und an höherm Leben vergisst. (Beispiele a. m. O., bes. Pal. Borghese in Rom, VI. Nr. 18; Brera zu Mailand; Galerie zu Turin; in S. Sabina zu Rom, Cap. rechts vom Chor, das einzige grössere Altarbild: Madonna del Rosario, von trefflichster Ausführung; — in den Uffizien und im Pal. Doria zu Rom, III. Nr. 9, betende Madonnen ohne Kind, demüthig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung, durch welche sich z. B. Carlo Dolci von Sassoferrato gründlich unterscheidet.) — Unter den Madonnen der Naturalisten wird eines der oben (S. 1031, c) erwähnten Bilder des *Pellegro Piola* zum Besten und Liebenswürdigsten gehören; *Caravaggio* dagegen überträgt auch diese einfache Aufgabe in seine beliebte Zigeunerwelt (grosse heil. Familie im Pal. Borghese, V. Nr. 26). Aehnlich *Schidone* (Pal. Pallavicini zu Genua). *Maratta's* Madonnen sind wiederum der Nachhall des Guido.

Die Santa Conversazione (Madonna mit Heiligen) muss sich nun, wie schon bei den spätern Venezianern, irgend einem Affect und Moment bequemen, indem Madonna und das Kind zu einem der Heiligen in eine besondere Beziehung treten, wobei sich dann auch die Uebrigen irgendwie betheiligen. Unzählige Male geschah diess z. B. unter Correggio's Aegide mit dem bedenklichen Sujet der Vermählung der heil. Catharina. Aber noch häufiger wird Mutter und Kind aus der Erdenräumlichkeit hinaus in die Wolken versetzt und mit Engeln umgeben; es beginnt das Zeitalter der Glorien und Visionen, ohne welche zuletzt kaum mehr ein Altarbild zu Stande kömmt. Das

Vorbild ist dabei nicht eine Madonna von Foligno, sondern direct oder indirect die Domkuppel von Parma mit der illusionären Untensicht, der Wolkenwirklichkeit, den Engelschaaren. Dieser Art sind mehrere a Hauptbilder der Pinacoteca von Bologna, wie z. B. *Guido's* schon erwähntes Bild des Pestgelübdes, in dessen unterer Hälfte sieben Heilige knieen, zum Theil von dem bedeutendsten Ausdruck, der ihm zu b Gebote steht; — *Guercino's* Einkleidung des S. Wilhelm von Aquitanien c theilt mit seinem „Begräbniss der heil. Petronilla" (Gal. d. Capitols) den Uebelstand, dass die himmlische Gruppe ausser Verbindung mit der irdischen bleibt und doch zu nahe auf dieselbe drückt; aber auch die breite, meisterlich energische Behandlung ist in beiden Bildern dieselbe. (Auch wieder ein Beleg für die Vertauschung der Santa Conversazione gegen ein momentanes Geschehen; eigentlich mussten nur der heil. Bischof Felix, S. Wilhelm, S. Philipp und S. Jacob mit der Madonna auf Einem Bilde vereinigt werden.) — *Luca Giordano* ist bei einem solchen Anlass von seinem unzerstörbaren Temperament d richtig geführt worden; seine Madonna del Rosario (Mus. v. Neapel) schwebt unter einem von Engeln getragenen Baldachin auf Wolken einher, während vorn S. Dominicus, S. Chiara u. a. Andächtige verehrend ihrer harren; diese Uebertragung der Glorie in eine himmlische Procession war echt volksthümlich neapolitanisch und das Eine zelne ist auch danach gegeben. (Ein anderes grosses Bild von Luca in der Brera zu Mailand.) — Ins Maasslose geht z. B. die Doppelvision f des *Ercole Gennari* (Pinac. v. Bol.); Madonna erscheint auf Wolken dem ebenfalls auf Wolken über stürmischem Meer schwebenden S. Niccolò von Bari. Auch der Contrast der Glorien mit Martyrien (s. oben), so poetisch er sich anlässt, hat etwas künstlerisch Unechtes.

Aber das Ueberirdische kommt selbst in die einsame Klosterzelle, in das Dasein eines einzelnen heiligen Menschen hereingeschwebt. Hier, in geschlossenen Räumen, ist die örtliche Wirklichmachung in der Regel sehr störend. Es würde wie Spott klingen, wenn wir selbst die besten derartigen Bilder von dieser Seite prüfen und namentlich das Benehmen der hier ganz ungenirten Engel näher schildern woll- g ten. (Pinac. v. Bologna: S. Anton v. Padua, dem Bambino den Fuss h küssend, von *Elisabetta Sirani*; — S. Giacomo magg. zu Bologna, 4. Alt. r.: Christus erscheint dem Giovanni da S. Facondo, von *Cavedone*.) Wenn ein herberer Naturalist wie z. B. *Spagnoletto* das Visionäre ganz weglässt, so kömmt wenigstens ein harmloses Genre-

bild zu Stande; sein S. Stanislas Kostka (Pal. Borghese) ist ein einfacher junger Seminarist, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat, und der nun ganz gutmüthig aufmerkt wie es ihn am Kragen fasst. a

Die auf Wolken schwebende Madonna ist in dieser Zeit kaum mehr zu unterscheiden von der Assunta, der gen Himmel fahrenden Maria. (Wie deutlich hatte noch Tizian die Assunta als solche bezeichnet!) Auch jetzt werden übrigens gewisse Bilder ausdrücklich als Himmelfahrten gemalt. So das colossale Bild *Guido's* in S. Ambrogio zu Genua (Hauptaltar rechts), eines derjenigen Meisterwerke, welche kalt lassen. Von den Assunten des *Agostino* und *Annibale Caracci* in der Pinac. zu Bologna ist die erstere, bedeutendere wieder ein rechtes Beispiel der räumlichen Verwirklichung des Uebersinnlichen; das „Aufwärts" ist durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht; glücklicher Weise giebt auch noch der Kopf den schönen Eindruck der sich in Wonne auflösenden Sehnsucht. — Die unten am Grabe versammelten Apostel erheben sich selten zu irgend einer reinen Begeisterung. b c

Einzelne Altarbilder sind auch ganz mit der Glorie angefüllt. In S. Paolo zu Bologna (2. Cap. r.) sieht man eines der trefflich gemalten Bilder des *Lod. Caracci*, „il Paradiso"; merkwürdig als vollständiges Specimen jener Engelconcerte, durch welche die Schule sich von ihrem Ahn Correggio wider Willen unterscheidet. S e i n e Engel haben selten Zeit zum Musiciren. — Ein eigenthümliches Glorienbild des *Bonone* steht in S. Benedetto zu Ferrara auf d. 3. Alt. links; der Auferstandene wird von neun auf Wolken um ihn gruppirten benedictinischen Heiligen verehrt, geküsst, angebetet, bestaunt; die Santa Conversazione wird zur gemeinschaftlichen ekstatischen Verklärung (Parallele: Fiesole's Fresco in S. Marco, S. 793, c.). d e

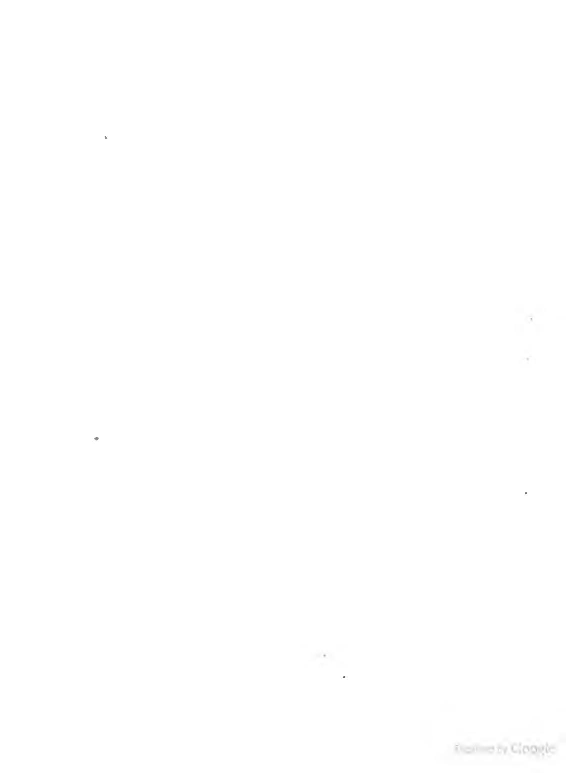
---

Vor allem aber sind die Glorien der Hauptgegenstand für die K u p p e l- u n d G e w ö l b e m a l e r e i e n (S. 383, fg.). Correggio's gefährliches und unerreichbares Vorbild wird Anfangs ernst genommen. Es ist unmöglich, einer Arbeit die Achtung zu versagen wie z. B. den Fresken des *Lodovico Caracci* an dem Bogen vor der Chornische des Domes von Piacenza; diese jubelnden Engel, welche Bücher halten f

und Blumen streuen, haben ein grandioses Leben und einen fast ganz a echten monumentalen Styl. *Domenichino's* 4 Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom sind zum Theil grossartiger als irgend eine Pendentifgestalt in Parma; und b wenn er mit den allegorischen, noch sehr schön gezeichneten Figuren der Pendentifs von S. Carlo a' Catinari gleichgültig lässt, wenn er in c den auffallend geringern Pendentifs des Tesoro im Dom von Neapel Allegorisches, Historisches und Ueberweltliches auf anstössige Weise mischt, so geben wir dort der Allegorie als solcher, hier der gedrückten Stimmung des arg misshandelten Meisters die Schuld. — *Guido* d bringt in seinem (sehr übermalten) Engelconcert bei S. Gregorio in Rom (von den 3 Capellen daneben diejenige rechts) wenigstens einen ganz naiven und heitern Eindruck hervor durch die schönen jugendlichen Gestalten ohne Pathos. In der Glorie des heil. Dominicus (Halb- e kuppel der Cap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna) richten zwar die musicirenden Engel einen conventionellen Blick nach oben. Christus und Maria sind im Ausdruck des Empfangens ganz unbedeutend, allein höchst grandios schwebt der Heilige, dessen schwarzer Mantel von Putten ausgespannt wird. — Zu diesen frühen, mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört auch *Bonone's* schöne Halbkuppel f in S. Maria in Vado zu Ferrara, anbetende Patriarchen und Propheten. — Unter den Neapolitanern ist *Stanzioni* der gewissenhafteste; an der g Flachkuppel der Cap. des heil. Bruno zu S. Martino in Neapel (die 2. l.) ist trotz der allzu gründlich gehandhabten Untensicht das anbetende Aufwärtsschweben des Heiligen, die Wolke von Putten, das Concert der erwachsenen Engel ungemein schön und stylvoll gegeben; — an der Flachkuppel der 2. Cap. r. dagegen hat St. der Auffassung seiner Schule seinen vollen Zoll entrichtet in einem Gegenstande, der über den Horizont derselben ging: Christus in der Vorhölle. — Ausserdem ist hier ein Maler zu beachten, bei welchem man sonst nicht gewohnt h ist, Besseres in dieser Gattung zu suchen: der *Calabrese.* Im Querschiff von S. Pietro a Majella hat er in flachen Deckenbildern die Geschichten Papst Cölestins V. und der heil. Catharina von Alexandrien gemalt, diessmal nicht bloss mit äusserlicher Energie, sondern mit Geist und Besonnenheit; beinahe würdevoll wird sein Naturalismus in dem Bilde, wo die Leiche der Catharina von fackeltragenden, blumenstreuenden, singenden Engeln auf Wolken nach dem Sinai gebracht wird.

Register der Künstlernamen.

A. Architekt. *B.* Bildhauer, Goldschmied, Erzgiesser etc. *D.* Decorator in Stuck, Intarsia etc. *M.* Maler.



Orts-Register.

A. bezeichnet Architektur, *D.* Decoration, *S.* Sculptur, *M.* Malerei. — Bei den Kirchen sind die dazu gehörenden Klöster u. a. Nebenbauten mit verzeichnet.

Pistoja.

Poggibonsi.

*) Zweifelhaft, ob noch sämmtlich vorhanden.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Druck von C. Grumbach in Leipzig.



